

Fiesta de picó

Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia

María Alejandra Sanz Giraldo

Universidad del Rosario
Editorial

Opera Prima
Escuela de Ciencias Humanas





Fiesta de picó champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia

María Alejandra Sanz Giraldo

SANZ GIRALDO, M. A. *Fiesta de picó champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia* [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012. 298 p. Opera prima collection. ISBN: 978-958-500-394-1. https://doi.org/10.7476/9789585003941.




UR

FIESTA DE PICÓ

Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia

FIESTA DE PICÓ

Champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia

MARÍA ALEJANDRA SANZ GIRALDO



Colección Opera Prima

ISBN: 978-958-738-282-2

Primera edición: Bogotá D.C., noviembre de 2012
Coordinación editorial: Editorial Universidad del Rosario
Corrección de estilo: Claudia Ríos
Diseño de cubierta: David Reyes
Diagramación: Margoth C. de Olivos
Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.
Editorial Universidad del Rosario
Carrera 7 Nº 12B-41, oficina 501 • Teléfono 297 02 00 Ext.: 7707
http//editorial.urosario.edu.co

Fecha de evaluación: 21 de marzo de 2012. Fecha de aprobación: 5 de septiembre de 2012

Sanz Giraldo, María Alejandra
Fiesta de picó champeta, espacio y cuerpo en Cartagena, Colombia / María Alejandra Sanz Giraldo. —Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012.
298 p. (Colección Opera Prima)

ISBN: 978-958-738-282-2

Danzas populares y nacionales – Investigaciones – Cartagena (Colombia) / Fiestas folclóricas – Investigaciones – Cartagena (Colombia) / Juventud – Aspectos socioculturales – Investigaciones – Cartagena (Colombia) / I. Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas / II. Título. / III. Serie.

793.319861 SCDD 20

Catalogación en la fuente – Universidad del Rosario. Biblioteca

dcl Septiembre 11 de 2012

Hecho el depósito legal que marca el decreto 460 de 1995

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Contenido

Agradecimientos

A todo el pueblo champetúo por su forma de bailar, de gozarse la vida, de dejarlo todo en el piso del picó cada noche de fiesta. A Jorge Eliécer y Alberto, los gaiteros de Fredonia, que me guiaron con total desinterés por las calles de la "otra" Cartagena compartiéndome su mundo y escoltando esta blanquita. A Charles King por ser siempre un caballero, por explicarme con paciencia el universo picotero y hacerme parte de la rumba. A Déberson Ríos y los cantantes del Passa-Passa, Blacho y la gente de Pasacaballos, Humberto Castillo, Francisco Manjón, Viviano Torres, Sonwyl Muñoz y Chiquitín, el Runner, José Quessep, Yamiro Marín, la gente Olímpica Stereo. A todos los que menciono en este libro, mi humilde forma de hacerles una coba, y en general a quienes sacaron tiempo para hablar con esta supuesta "periodista" que los entrevistó.

Por supuesto agradezco a Mauricio Pardo y Ana María Ochoa, los tutores del proyecto, que me dieron la oportunidad de vivir esta experiencia además de ser unos mentores en el sentido integral de la palabra. A mis compañeros de campo, tan buenos amigos. Finalmente, como pilares de mi vida, a mis padres, hermana y amigos, por tolerar, colaborar y divertirse con mis andanzas champetúas.

Introducción

Esta monografía es el resultado de un trabajo de campo continuo realizado en la ciudad de Cartagena entre los meses de abril y junio, además de dos viajes cortos en julio y octubre del año 2010, en el marco del proyecto "Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia", desarrollado por Carolina Botero, Ana María Ochoa y Mauricio Pardo para la Fundación Getulio Vargas del Brasil bajo el apoyo del IRDC (International Development Research Center) de Canadá. Corrimos con la fortuna de ser invitados a participar tres investigadores de campo para trabajar en cada una de las principales ciudades del Caribe colombiano; Barranquilla, cuyo encargado fue Rafael de la Ossa; Santa Marta, a cargo de Nicolás Castro, y Cartagena que fue mi destino, y tal vez la ciudad con mayor movimiento, arraigo y extensión del universo picotero de la costa caribe colombiana. Adicionalmente participaron en el equipo Andrés Bernal como coordinador administrativo y Jorge Giraldo como coordinador de campo, así como Andrea Sánchez y Omar Romero en diferentes etapas de la investigación.

La misión fue descubrir y describir las formas de circulación de los productos musicales a través, o a partir de los picós. Lo primero era entonces averiguar qué era un picó, para

luego desentrañar su estructura organizacional y económica y el lugar que ocupa dentro de la cultura de estas ciudades. En el ejercicio de rastrear el circuito económico –lo que requería no solo entrevistar a todos los actores, sino entender las relaciones que los mediaban, los medios de producción y reproducción que sostenían y, además, el tipo de sonoridad que construían– apareció una extensa y compleja red sociocultural que me cambiaría la forma de ver la fiesta y pensar el sonido.

La bibliografía sobre el tema es bastante reducida y relativamente reciente. El texto más viejo titulado "The picó phenomenom in Cartagena, Colombia" fue publicado en 1993 por Deborah Paccini Hernández. En este artículo la antropóloga describe el fenómeno del picó en Cartagena y su relación con el World Beat, música que ella conocía por tener una extensión dentro de los intelectuales del primer mundo, pero que en Cartagena aparecía como un ritmo popular ampliamente difundido en los barrios marginales de esta ciudad tercermundista. En pocas páginas Paccini (1993) reconstruye la difusión a nivel global de la música africana y afroantillana y su llegada a los puertos del Caribe colombiano, resaltando la forma en la que el picó participa como centro de la circulación y al mismo tiempo como monopolizador de estos discos.

Para el tiempo de publicación de ese artículo comenzaban a grabarse las primeras champetas criollas que pocos años más tarde serían el centro de atención de algunos estudios, especialmente después del efímero boom fonográfico y mediático que tuvo este género cuando en 2001 Sony Music vendió más de 60 mil copias del disco *La champeta se tomó a Colombia*,

con la participación de tres cantantes cartageneros (Abril y Soto 2004: 40). Así, Carmen Abril y Mauricio Soto (2004), en su texto *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena,* abordan la estructura económica alrededor de la champeta en el tiempo de mayor difusión nacional de este ritmo, describiendo la relación que se daba entre las *majors* (grandes compañías fonográficas) y las *indies* (sellos independientes cartageneros) y el sistema de circulación y difusión de la champeta.

Por su parte, un reducido grupo de intelectuales ha emprendido un análisis para explicar, dar a conocer, rescatar y exaltar la cultura picotera (Mosquera y Provansal, 2000; Bohórquez, 2000; Contreras, 2002 y 2008; Muñóz, 2002; Martínez, 2003. Giraldo, 2007). En estos textos se hace una reconstrucción histórica de los picós y se rastrean sus raíces afro para señalar la importante carga simbólica dentro de los bailes. El énfasis de dichos textos se centra en la sociología de la champeta, más que en los propios picós. Sin embargo, es difícil hablar de este tipo de música sin mencionar *el picó* como principal vehículo de difusión del ritmo.

Como se ve, el panorama ha cambiado bastante desde que Paccini publicó su artículo debido en gran parte a la transformación de los medios de producción de la música que sonaba en los picós. En aquella época los picós reproducían discos de acetato que eran traídos al país de contrabando. Sin embargo, a principios de los años noventa la champeta comenzaría a ser grabada por cantantes locales dándose la aparición de la champeta criolla. Esta trasformación de los medios de producción trajo cambios no solo sobre los aspectos musicales

sino también sobre "el tipo de relaciones sociales y de prácticas económicas y políticas que se articulan a través de los medios como un factor más de la infraestructura de la ciudad" (Larkin, 2008)" (Botero, Ochoa y Pardo, 2010).

Así, a pesar de lo recientes y escasos que son los estudios sobre champeta y más escasos aún, sobre los picós, la bibliografía retrata escenarios muy cambiantes. "Cada lectura que se hace describe una etapa diferente de esta música lo que hace muy interesante el re-investigarla" (Abril y Soto, 2001:6). Incluso ahora, habiendo pasado solamente un año desde que hice el trabajo de campo, podría apostar a que muchas cosas se han transformado en el clima picotero, afectado continuamente por las mareas publicitarias positivas o discriminatorias, que se debaten en una continua lucha de poderes desiguales: el de la Cartagena de postal, "de marca" (Mosquera y Provansal, 2000), pretensiosa de lo blanco y elitista, contra la fuerza de la expresión popular de una cultura de la alteridad.

Para describir toda la complejidad del universo picotero se necesitaría mucho tiempo, mucho espacio, muchas letras y muchas noches y tardes de discusiones, que de cierta forma ya tuvimos con el equipo investigador. Sin embargo,

> (…) el modo de expresión de la champeta parece resistir a todas las fijaciones, situándose en la frontera entre lo legal y lo ilegal, lo formal y lo informal, lo local y lo global. Así pues, ni la inscripción territorial de las prácticas, ni la atribución de significados ni la apropiación de los actores nunca son inmediatas, definitivas y rígidas (Cunin, 2003a: 294).

Renunciar a querer contarlo todo no fue tarea fácil pero cuando mi director me preguntó qué había sido lo que había causado una impresión más profunda en mí contesté sin vacilación: "La forma de rumbear de esa gente". Por lo tanto la presente monografía se centrará en la fiesta picotera no solo como un factor central para la circulación de la música, sino en sus dimensiones espaciales, sociales y sensuales. La fiesta de picó se trata de una entrega completa del cuerpo y del espíritu al goce del baile, a la vibración de la música. Es un evento que tanto organizadores como asistentes se toman con toda la seriedad y solemnidad de cualquier ritual, pero una vez allí se "espelucan".

Así, en la presente investigación pretendo describir cómo se estructura la fiesta de picó en Cartagena, analizando cuáles son los factores que articulan estos eventos, para finalmente intentar explicar por qué una celebración cotidiana tiene tanta centralidad en la vida de la gente que habita los barrios populares de esta ciudad.

Para dar respuesta a tales cuestiones primero situaré la fiesta en Cartagena preguntándome por las relaciones espaciales existentes alrededor del universo picotero. En el segundo capítulo explicaré la forma en la que se configura la fiesta de picó con sus principales elementos. En el tercer capítulo me pregunto por el lugar que ocupa el baile dentro de estos eventos en relación con un sonido y una corporalidad específica. En el capítulo IV expondré algunas de las tensiones políticas existentes entre las fiestas de picó y las convenciones culturales hegemónico-burocráticas cartageneras.

Breve historia

Para ubicar la fiesta picotera es preciso rastrear sus orígenes. Si bien aún no se ha realizado un estudio histórico que dé cuenta de manera rigurosa sobre el origen de los picós, hay algunos antecedentes que nos ayudan a ubicar la fiesta.

Un *picó* es un sistema de sonido de grandísimas proporciones que se usa para animar fiestas populares. Su nombre es tomado de la palabra *pickup* del inglés, haciendo referencia o bien a la aguja del tornamesa, o a la portabilidad de estos equipos que se desplazan por la ciudad para animar fiestas barriales (Paccini, 1993:87; Martínez, 2003:31): un picó es una "discoteca ambulante"[1] que suena en diferentes partes de la ciudad cada fin de semana. Los picós son el análogo de los *sound systems* jamaiquinos, los *sonideros* mexicanos (Contreras, 2008) y los *aparelhagens* brasileros (Lemos y Castro, 2008), utilizados para animar las fiestas en sectores populares donde los asistentes comparten una afición por el alto volumen y la música de raíces afro.

Para rastrear la fiesta picotera es necesario remontarse a los tiempos de la Colonia cuando, a pesar de los intentos de los obispos y las élites por prohibir los bailes de negros (en su mayoría esclavos), "los desfiles y comparsas de los cabildos de naciones de negros y otros espacios para la celebración de negros, mulatos y mestizos constituían un espacio de afirmación ritual de los lazos sociales, de su cosmología y de su identidad" (Pardo, 2010: 3). Así, durante la Colonia, mien-

[1] Término que utilizó Edwin Polo en una entrevista realizada en Cootraisbol, abril 18 de 2010.

tras los blancos celebraban en sus casas las fechas festivas, el resto de la población gozaba en las calles (Contreras, 2002; Muñoz, 2002; Pardo, 2010). Esta característica de celebrar en las calles es un rasgo que puede observarse aún hoy de manera esporádica en Cartagena y con mayor frecuencia en Barranquilla y Santa Marta.

Luego de la Independencia los mestizos y mulatos, junto con los negros, ahora liberados de la esclavitud, fueron relegados racial y geográficamente por la pretensiosa élite criolla, heredera de una cultura jerárquica tomada de los chapetones (Mosquera y Provansal, 2000). En estas condiciones los cabildos "de nación" coloniales (organizaciones de los esclavos según sus sitios de procedencia africana que desfilaban en comparsas en las fiestas religiosas), se transformarían en fiestas y comparsas barriales para carnavales, manteniendo entre sus rasgos la capacidad de afianzar vínculos sociales y culturales.

Los primeros picós comienzan a aparecer a mediados del siglo XX cuando técnicos artesanales locales en Cartagena y Barranquilla le dieron más potencia a los tocadiscos domésticos convirtiéndolos en la fuente sonora de eventos llevados a cabo en casetas o verbenas. Estos equipos desplazaron poco a poco a orquestas, grupos de tambores y sextetos que animaban las fiestas barriales (Muñoz, 2002).

Paralelamente, llegaron a Barranquilla los primeros discos africanos traídos por delegados de la comisión de técnicos y mecánicos que viajó al Congo para atender los viejos aviones de la aerolínea colombo-alemana Scadta vendidos al dictador Mobotu Sese Seko de Zaire (ahora Congo) (Contreras,

2008:130). En la década de 1960 el comercio de discos de acetato se incrementaría gracias a marineros y comerciantes que llevaban a los puertos de Cartagena y Barranquilla música afroantillana para vender a altos precios a los picoteros y coleccionistas. Estos discos sonaban en las fiestas y eran los causantes de la popularidad de determinados picós. De este comercio se desprendió la práctica de arrancarles los sellos a los discos y desechar las carátulas para que la competencia no supiera el nombre de la pieza que se volvería un éxito exclusivo (Contreras, 2002).

Estos discos se popularizarían rápidamente dentro de las fiestas picoteras que los reproducían junto con piezas de salsa. Así, el movimiento salsero encontraría en la verbena[2] un caldo de cultivo propicio, aunque en la década de los 70 comenzaría a ser desplazado por la música africana que pronto pasó a ser la más popular en las barriadas de Cartagena y Barranquilla (Paccini, 1993). Además, en esta época se introdujo la tecnología del sintetizador y la percusión electrónica que definirán dos de los rasgos particulares de la fiesta picotera.

A finales de los ochenta y principio de la década de los noventa, los picós comenzaron a organizarse como empresas. Por un lado se establecieron las casetas, amenizadas en un principio por grupos en vivo, y por otra parte las verbenas, animadas por un picó, que tendrían un auge sobre todo en Barranquilla ante la usanza de las alcaldías y parroquias barriales de realizar fiestas comunitarias para la pavimentación de

[2] Fiesta popular que se realiza cerrando las calles de los barrios, en frente de las casas del vecindario.

las calles (Contreras, 2008). Así los picós se fueron fortaleciendo en el panorama festivo de la costa caribe. No obstante, hoy en día la palabra verbena no es muy usada en Cartagena. Las fiestas comunitarias fracasaron por la corrupción en el manejo de los recursos recolectados y porque múltiples prohibiciones de las gobernaciones locales han obstaculizado la realización de fiestas en las calles. Las casetas se convirtieron entonces en las sedes de los picós pero fueron desapareciendo por tratarse en muchos casos de casas comunes y corrientes, donde eran insuficientes las regulaciones ambientales y de seguridad. Las fiestas de picó se realizan entonces en locales destinados para ello con capacidad para cerca de mil personas, que algunos todavía llaman casetas, o en lugares públicos que con los debidos permisos se cercan con vallas de zinc.

Es importante no dejar de lado un fenómeno determinante para la clasificación de las fiestas de picó: la aparición de la champeta criolla. A principios de los ochenta Justo Valdez con su grupo Son Palenque y Abelardo Carbonó, bajista del popular acordeonero Aníbal Velásquez, comenzarían a hacer los primeros intentos por fusionar la música africana, caribeña anglo y francófona, y brasilera, con los ritmos tradicionales afrocolombianos, y en 1984 grabarían el primer *cover* de música africana bajo el sello Felito Records (Martínez, 2003: 46). Unos años más tarde, Viviano Torres con su grupo Ane Swing grabaría las primeras champetas en lengua palenquera.

Pronto comenzaron a copiarse los éxitos africanos grabando las letras con onomatopeyas imitando las letras de las canciones africanas, y a finales de los años ochenta se grabarían

las primeras champetas cantadas en español. Para 1993 Yamiro Marín, el productor musical del sello Rocha Discs, ante la dificultad y el costo de traer exclusivos africanos, produciría la champeta "Baila el son con Kussima" grabada por Hernán Hernández y Rafael Chávez. Aunque esta grabación no sería un gran éxito, las siguientes producciones del grupo Kussima conseguirían lo esperado: "'La Segueta' sería un batazo, como llamamos aquí (…) 'El Salpicón' fue el suceso musical. De ahí fue de dónde la champeta empezó a dispararse".[3] En poco tiempo la champeta "criolla" –llamada así por ser cantada y producida de forma local y para diferenciarla de la música africana que también era denominada música champeta– se popularizaría.

Así,

> El Rey de Rocha apeló a un público más juvenil y se arriesgó con temas de champeta criolla producidos para ellos, grabados en Colombia con cantantes locales, mientras que El Conde, como el resto de picós, se aferraba a su colección de acetatos exclusivos, generalmente de "música africana", algunos de ellos de varios años. Esto generó una división comercial entre tipos de picós. La fórmula que desarrolló el Rey de Rocha fue mucho menos creativa pero más expedita para llegar al gusto del público: música africana calcada por músicos locales. Así lograron una inmediata recepción del público (Botero, Ochoa, Pardo, 2010: 89).

---

[3] Entrevista realizada a Yamiro Marín. Tienda de música en el mercado de Bazurto, 25 de noviembre de 2010.

Desde entonces algunos picós se han especializado en este tipo de música, que son los que se conocen como picós de champeta. Aquellos que continuaron tocando música africana y caribeña recibieron el nombre de salseros. Recientemente un nuevo tipo de picó ha emergido: el de danzal o dance-hall criollo que sigue muy de cerca las lógicas de producción musical de la champeta. Esta división se reflejaría no solo en el tipo de música que tocan, sino en toda la estética que reproducen en la fiesta, como veremos en el segundo capítulo.

Ciclo de producción musical

En el momento en el que se produce esta división se genera una nueva infraestructura de producción musical. Así, la mayor producción de música local cartagenera corre por cuenta de los picós de champeta y danzal. Cada sábado puede encontrarse en el mercado de Bazurto un nuevo CD compilado de éxitos picoteros.

La producción de música en Cartagena está revestida de informalidad. Sin embargo, todo el ciclo tiene sus reglas que los actores respetan. Según lo observado en el trabajo de campo, el ambiente en el negocio picotero es una tensión constante entre competencia y colaboración. Entre picoteros, cantantes y organizadores de eventos tienen relaciones muy estrechas y de amistad. Sin embargo, cada uno de estos sectores son círculos cerrados a los que no es fácil acceder. Un ejemplo de ello es la relación que mantienen los organizadores de eventos más conocidos con los picós más importantes, distribuyéndose las fechas entre ellos y no dejando a los más pequeños acceder a un evento con estos equipos.

Para producir una canción se sigue más o menos un patrón uniforme. El primer paso para grabar una pieza, como explicaron en el estudio mientras se grababan canciones para el picó Gémini Junior y el picó El Chulo, consiste en que el dueño del picó le pague a un cantante para que componga o interprete la canción deseada. La idea de la canción normalmente se le ocurre a los DJ, pero también se reciben propuestas de los cantantes. Antes de grabar la canción debe hacerse una pista. Esta pista puede hacerse de dos formas: toda electrónica, es decir, enteramente por computador, como en el caso del DJ Déver del picó el Passa-Passa, o en parte por computador, en parte en vivo como las pistas de los casos anteriormente mencionados.

Muchas veces estas pistas se toman de canciones africanas y se copian de forma casi idéntica. Varios de los éxitos de champeta actuales se basan en canciones que descargan por internet. Esto es más común de los que parece, sin embargo, el caso de la canción "El celular" causó escándalo porque al volverse éxito nacional, los autores originales reclamaron los derechos.

Este tipo de piratería es común en el gremio. Más que piratería es un desconocimiento de los derechos de autor. Humberto Castillo dice que él se reconocía a sí mismo como pirata porque en las viejas épocas de los picós se borraban los nombres originales de los exclusivos para que la competencia no pudiera buscarlos.[4] Luego, cuando se hicieron las

[4] Entrevista con Humberto Castillo, Oficinas del Rey de Rocha, julio de 2010.

primeras champetas, fue imitando hasta el lenguaje de los éxitos africanos.

El encargado de diseñar la pista (o de reinterpretarla e intervenirla) es el arreglista, que en ocasiones es el mismo músico (interprete de los instrumentos de cuerda o de percusión). Esta pista se hace con varios canales de audio, por computador. Lo primero que se graba es la percusión. Luego, en el mejor de los casos, se graban las guitarras y el bajo en el estudio. Si no es el caso, se diseñan con un sintetizador. Por último se graba la voz, aunque estos últimos dos pasos no se hacen necesariamente en este orden. Finalmente, el ingeniero del estudio se encarga de hacer ediciones para que la canción quede limpia de ruidos.

Una vez la canción esté lista se estrena en el picó y es en este punto del proceso dónde la fiesta se vuelve central: el público, a través del baile, legitima una canción como un éxito musical. De ahí que se hable de éxitos picoteros dado que las piezas se estrenan en la fiesta y son un éxito en la medida del furor que causen entre los asistentes. Gran parte de la responsabilidad de que una canción se convierta en un éxito está en el DJ ya que es su labor "pegarla" (que el público la baile y se aprenda pronto la letra). Esta canción es exclusiva del picó durante dos o tres meses y cuando ya el público ha acuñado el éxito y los oyentes comienzan a pedirlo a las emisoras, el exclusivo se vende en el mercado pirata. A veces también se entrega directamente a las emisoras.[5]

[5] Entrevista con Luis Alberto Funes (director de Olímpica Stereo), 12 de mayo de 2010, estudios de Olímpica Stereo.

Después de que los discos entran al mercado, los piratas se los venden a revendedores que pagan entre 500 y mil pesos por CD y compran más o menos 20 unidades, que luego venden a 2mil pesos en sus barrios. Dicen también que hay algunos que le piratean al pirata, pero "Ladrón que roba a ladrón tiene cien años de perdón", afirma riendo Anuar, DJ del picó El Demoledor. Así, el ciclo de una canción "es primero en el picó, luego en las emisoras y finalmente a través del mercado pirata" (Botero, Ochoa, Pardo, 2010: 138).

Son muy raras las grabaciones que se hacen de manera "legal", es decir, que se mandan a prensar en Bogotá. Para los cartageneros todo lo que no esté prensado es pirata, pero al mismo tiempo nada lo es. El pirata tiene el permiso de los picoteros para piratear la música, que sería más correcto decir, para copiarla y distribuirla. En el caso de los picós de danzal, la música la cargan en internet esperando que el "pirata" la descargue y la distribuya.

Los más afectados por la piratería son los productores, en primer lugar, y los cantantes, en segundo. En Cartagena se dice que ya no quedan sino dos productores: Yamiro Marín y José Quessep. Por productores se entiende productores de CD prensados que hacen discos sin pasar por el picó, o compilando éxitos cedidos por los cantantes. Ambos productores me hablan de las épocas doradas de la champeta y del buen negocio que era en aquella época dedicarse a este oficio. Ahora Yamiro tiene una tienda de ropa, para obtener ingresos, y una de música que a duras penas se sostiene. Quessep anda produciendo y al mismo tiempo siendo el *manager* del

Sayayín, uno de los cantantes más famosos, que grabó en la época en que la champeta se difundió por toda Colombia.[6]

La piratería ha desplazado a los productores porque lo invertido no se recupera. Los CD originales que se venden a diez mil pesos no pueden competir con los piratas, que además ofrecen compilaciones interesantes, que cuestan dos mil pesos en el mercado. Esto ha hecho difícil el negocio también para los artistas. Sin embargo, estos últimos han aprendido a trabajar con la piratería y buscan las entradas económicas en las presentaciones en vivo que se desprenden de la popularidad adquirida gracias a la difusión que hacen los piratas.

Así mismo, aunque recientemente, los cantantes han buscado asociarse a SAYCO y ACINPRO[7] para recibir el che-

---

[6] En 2001 Sony Music produjo un CD llamado "La champeta se tomó a Colombia". Luego del éxito de este compilado, dónde la canción más famosa fue "La nubesita" del Sayayín, el género retrocedió hasta volverse prácticamente local. Los cantantes locales dicen que los cantantes no supieron cumplir los acuerdos firmados con las productoras multinacionales. En parte, por ejemplo, porque a pesar de la exclusividad requerida, seguían grabando para los picós. Al parecer, los incumplimientos fueron por parte y parte, como lo asegura Junior Boombastik que firmó para Discos Fuentes y no ha recibido aún lo prometido. Charles King, por su parte, tiene la teoría de que a las multinacionales les importaba más acallar el género que promocionarlo, porque le quitaba mercado a los otros géneros que significaban más en términos monetarios, lo que tiene algo de sentido si se piensa que la champeta es principalmente popular y que el público no tiene el poder adquisitivo para comprar CD de 40 mil pesos.

[7] La organización SAYCO –Sociedad de Autores y Compositores de Colombia– y ACINPRO –Asociación Colombiana de Intérpretes y Productores Fonográficos– son entidades "sin ánimo de lucro, creada[s] hace más de 20 años, dedicada[s] a recaudar los derechos generados por la explotación comercial de la música en los establecimientos abiertos al público en todo el territorio colombiano. Su gestión está basada en la legislación que regula los derechos de autor en el país…en sus calidades de sociedades de gestión colectiva." http://www.google.com.co/search?sourceid=chrome&ie=UTF-8&q=sayco+y+acinpro

que trimestral correspondiente a las veces que ha sonado su canción en picós, emisoras y eventos masivos. Por esta razón se continúan haciendo algunas producciones dónde los intereses son más encaminados a poder registrarlos en SAYCO y ACINPRO para cobrar derechos y también porque un CD prensado brinda estatus, como piensa el DJ Déver respecto a la producción de un "original" de los Bad Boys que tiene en proyecto.[8] Lo curioso es que detrás de toda esta informalidad aparece SAYCO y ACINPRO cobrando derechos de autor a los picós, las emisoras y los pocos CD prensados que se producen.

La champeta y el World Music

A principios de los años noventa Deborah Pacini (1993) se sorprendía de que la señora del servicio de su casa en Cartagena reconociera y supiera sobre música escuchada principalmente por intelectuales del "primer mundo" clasificada como World Music. Se trataba de canciones africanas que se escuchaban a través de los picós en los barrios populares, mientras recibían el peyorativo nombre de *champeta,* clasificada como tal por la élite de la ciudad.

Al mismo tiempo que a escala nacional se celebraba el multiculturalismo con la Constitución de 1991 y se rescataban músicas folclóricas principalmente afrocolombianas, los cartageneros comenzaban a grabar champetas en castellano, primero imitando los discos de música africana, y luego haciendo sus propias interpretaciones y reinvenciones de un

[8] Entrevista a Déberson Ríos, Estudio de Déver, mayo de 2010.

emergente género, que como tal es hoy en día clasificado dentro del World Music (Nidel, 2005). Sin embargo, como observa Cunin (2007) la champeta no va a ser parte de la reconciliación nacional con las músicas tradicionales de la costa atlántica porque, contrario a mostrar una negritud contenida y tradicional, exacerba la presencia urbana del "negro" que evidencia el conflicto racial que desea evitarse.

Si bien rastrear la historia discográfica de la música de champeta es una tarea complicada, dada la informalidad de las reproducciones y la práctica de desaparecer el nombre de canciones y autores, lo que es claro, sin embargo, es que la champeta es producto de múltiples idas y vueltas entre África y las diásporas americanas (Cunin, 2007). La champeta criolla nace a finales de los años 1980 en Cartagena y otras latitudes del Caribe colombiano debido en parte a una razón comercial: la dificultad y el costo que implicaba traer discos del África y Europa,[9] pero también debido a una reinvención de la estética que durante décadas se venía escuchando en los picós de la costa caribe. Muchos ritmos africanos y afroantillanos influyeron en el proceso; el soukus del Congo, el compas de Haití, la mbaqanga de Sudáfrica, la soca de Trinidad, el zouk de Martinica, el highlife de Ghana, el afro-beat de Nigeria, el dance-hall jamaiquino, entre otros.

Es especialmente clara la influencia del soukous congolés, que a su vez es heredero de la rumba cubana, llevada al África

[9] Entrevista a Humberto Castillo, administrador del picó Rey de Rocha, 14 de abril de 2010. Entrevista a Yamiro Marín, productor Rocha Discs, 29 de abril de 2010.

entre 1940 y 1960. Hacia 1980, en un intento de comercializar el soukous se le dio el nombre de "rumba rock" con el fin de recordar su relación con la rumba cubana, pero exaltando la particularidad del uso de guitarras eléctricas (Ken Braun en Broughton et al., 2006). Este instrumento fue adoptado por el soukous luego de la descolonización del Congo cuando se presentó una gran migración de población tribal hacia las ciudades. Estos grupos llevaron sus músicas tradicionales pero las fusionaron con algunos instrumentos de Occidente, especialmente la guitarra eléctrica (Nidel, 2005), instrumento que va a ser esencial dentro de las pistas de la champeta colombiana, cuyos arreglos son inspirados en los reefs del soukous congolés.

Estas idas y vueltas pueden seguirse rastreando en el origen mismo de la palabra *soukous* que hace referencia al baile. De hecho, para los africanos la palabra rumba, que en Colombia es sinónimo de fiesta, o más precisamente de una buena fiesta por supuesto bailable,

> (...) es la mala pronunciación en español de nkumba, la palabra del kilongo para decir 'cintura'. Los afrocubanos de ancestros congoleses le han enseñado a sucesivas generaciones una danza social de su viejo país, un estilo en el que el hombre y la mujer se toman el uno al otro de la cintura. Esa fue la rumba que regresó al Congo en discos y ondas de radio en el siglo veinte.[10] (Braun en Broughton et al., 2006: 75).

---

[10] "Rumba, they say, is the Spanish mispronunciation of nkumba, the Kilongo word for "waist". Afro-Cubans of Congolese ancestry had taught successive

Como veremos en el capítulo III, asirse de la cintura es una de las características del baile picotero.

Al llegar a las costas colombianas se le comenzó a llamar champeta a toda la música africana y afroantillana por ser aquella que escuchaba y bailaba la población marginal, principalmente trabajadores del mercado que limpiaban el pescado con cuchillos gastados, denominados champeta por los cartageneros. En el afán de sacar esta música del estigma social se le llamó 'terapia', pero este nombre, según Viviano Torres cantante de champeta, hacía referencia al tipo de baile y no a la música como tal. A finales de los ochenta "Todo lo que sonaba así le llamaban así. Hasta la música africana el sucu (soukous) le llamaban Terapia, a la mbaqanga le llamaban terapia, al sequete sequete, al domboló, a la soca, al calipso, al compas, todo eso le llamaban terapia. Porque se popularizó tanto, y como no era en español…Todo lo que no era en español le decían terapia, porque sonaba así, a caribeño, africanizado".[11]

De todos estos ritmos se alimentaría lo que vendría a ser la champeta criolla, pero también de procesos internos. Desde los años treinta y cuarenta obreros e ingenieros cubanos que trabajaban en los ingenios azucareros influenciaron el nacimiento de varios grupos de sextetos que reinventarían el son montuno cubano con influencias de cumbia, bullerengue y chalupa, ritmos típicos de la costa Caribe colombiana.

---

generations a social dance from the old country, a style in which a man and a woman held each other by the waist. That was the rumba that returned to Congo on records and radio waves in the twentieth century".

[11] Entrevista a Viviano Torres, 31/ de marzo de 2010.

(Silva, 2001) En los años setenta, el comercio de discos africanos y afroantillanos ya fluía constantemente y Joe Arroyo retomó la salsa y las músicas afrocaribeñas mezclándolas con ritmos locales, para crear lo que llamará el joeson. Unos años más tarde, el Festival de Música del Caribe crearía un escenario común entre los artistas locales y artistas antillanos y africanos, relacionando (y redefiniendo) a la champeta con la esfera del pop internacional y permitiendo así al público de Cartagena descubrir a los autores de numerosos discos hasta entonces borrados por el proceso de los exclusivos, tales como Kanda Bongo Man, Bopol Mansiamina, Mahotella Queens y M'Bilia Bell. Esta última estuvo presentándose en Cartagena junto al famoso guitarrista Lokassa Ya Mbongo de los Soukous Stars, en el Tercer Festival Afrocolombiano de Música de Champeta que se celebró en agosto de 2010.

Finalmente el grupo Anne Swing, encabezado por Viviano Torres, comenzaría a grabar las primeras champetas influenciadas por todos estos ritmos llamados "africanos", lo fueran o no. Hacia 1987 se grabó el primer disco.

> Entonces yo dije: bueno la música africana que gusta mucho aquí, la música del Caribe como el jíbaro, la soca, el calipso, el compas y el reggae, no tanto el reggae, el compas y el calipso, la soca y el jíbaro que se escuchaba mucho acá desde la época del mediado del sesenta para acá. Yo dije, bueno, si a esta música tradicional que hacemos en palenque, le metemos armonía guitarra, bajos, metales, eso debe sonar como un disco, porque yo escuchaba la percusión que venía de esa música del África y del Caribe, sino que

> le inserté armonía y ya. La gente lo va a 'bailá' como bailar un disco, además nosotros tenemos un medio de comunicación que es bantú, y yo voy a 'grabá' en esa lengua y en español, y en el que sea.[12]

Así nace la champeta criolla, primero en el idioma palenquero de raíz africana llamado popularmente como 'bantú', luego en castellano y finalmente, para 1993, el picó El Rey de Rocha producía éxitos champeteros como exclusivos.

Pero la música de Anne Swing tendría mayor acogida en el exterior que en Colombia, y así fue como Cubaney Records en Miami accedió a publicarlo. Pronto los productores locales quisieron ser parte de la nueva ola, pero a nivel nacional, a excepción del boom del año 2001, la champeta ha permanecido limitada a las clases populares de la costa caribe colombiana. No obstante, esta publicación internacional permitiría a la champeta hacerse paso en el universo del World Music a través de la adopción de un discurso de "autenticidad" y exotismo promovido principalmente por los empresarios (Cunin, 2007).

Revisando las enciclopedias sobre World Music (Nidel, 2005) la champeta aparece, aunque apenas mencionada, como uno de los ritmos colombianos que clasifica dentro de esta denominación. El término World Music aparece en 1987 gracias al afán de compañías disqueras independientes por comercializar la música popular de diferentes partes del mun-

---

[12] Entrevista a Viviano Torres, líder de la agrupación Anne Swing, 31 de marzo de 2010.

do que ya venía circulando. Pronto Billboard abrió una lista y se estableció la categoría de World Music para los premios Grammy en 1991 (Taylor 1997, en Stokes 2004b) Poco a poco fue estableciéndose el término hasta acoger las músicas populares de Asia, África, Latinoamérica y el Caribe, dentro y fuera de las diásporas. De la mano del World Music se le denominó World Beat a la música producida por reconocidos artistas del rock que incorporaron ritmos, instrumentos y sonidos no occidentales dentro de sus producciones (Stokes, 2004: 52). Ambos fenómenos permitieron la aparición de festivales y artistas de talla mundial como Miriam Makeba, Fela Kuti y Mbilia Bell, que son hoy en día leyenda dentro de las clases populares cartageneras, no tanto por su activismo político, como por la capacidad que han tenido de hacer bailar a cientos de champetúos durante décadas en las fiestas picoteras. De hecho, es interesante que en su libro *World Music* Richard Nidel (2005: 340) la desligue de los ritmos típicamente latinos y la ligue más directamente con África. "La *Champeta* que es oriunda de Cartagena sobre la costa del Pacífico (sic), incorpora de manera notable el compas congolés y haitiano, y el ragga, con un estilo decididamente no latino",[13] pero sí afro.

Un fenómeno interesante alrededor del picó es que antes de la aparición de la champeta criolla, el espacio que se daba a las músicas colombianas dentro de su repertorio musical

[13] Texto original. "*Champeta*, which hails from Cartagena on the Pacific Coast, notably incorporates Congolese, Haitian compass, and ragga, with a decidedly non-Latin feel." Todas las traducciones del texo son propias.

era muy reducido, incluso si se trataba de salsa, esta venía de Puerto Rico o Cuba,[14] hecho fácilmente comprobable si se asiste a un toque de picó salsero. Esto convierte al picó de antaño en el transmisor de lo que en los círculos intelectuales llaman World Music, pero que en Cartagena era la rumba del pueblo.

Sin embargo, hoy en día la ruta no es de dos vías. La champeta en general puede clasificarse como World Music, pero para Rafael Ramos director de la Corporación Cabildo –experta en promover la inversión musical a nivel nacional e internacional, específicamente en el ámbito del World Music– lo que busca el mercado cultural es promover la música tradicional o fusión. Al parecer, la champeta no es lo suficientemente afro, ni lo suficientemente colombiana como para ser interesante en términos comerciales, pareciéndose bastante al problema de doble exclusión racial que Peter Wade (1997a) evidencia para la mayoría de la población negra de Colombia, como veremos más adelante. Según Ramos, refiriéndose a la champeta:

> La producción musical es muy pobre, soy muy crítico de que copien los estilos africanos, muy crítico de eso, de que la música que hace la gente, que hacen en los picós, se parezca a la música de soukous, que se parezca a la mbaqanga de Suráfrica. No me gusta, o sea parece que hay que producir la música con el sabor y el sentido más nuestro, que hay

[14] Entrevista a Rafael Ramos, oficinas de la Corporación Cabildo, 22 de abril de 2010

> con qué hacerlo (…) No me gusta que se parezca tanto, yo traje un comprador aquí el año pasado, el antepasado, que vio los grupos de champeta y me dijo: parece una imitación del soukous, y, qué pena, o sea, bacano que dijeran "qué vaina tan bacana", esto es Palenque, porque Palenque tiene su lengua y tiene su ritmo, tiene su sabor (…) Aquí no se ha desarrollado un estilo de guitarra, porque es que aquí la música nuestra no es con guitarra, aquí la música nuestra es con tambor y voces, en África la guitarra entró hace muchos años, desde el desierto para abajo entonces ellos adaptaron un estilo de guitarras con su músicas, en un proceso de muchos años, aquí el fenómeno es como copiar el estilo de tocar de los africanos.

Aquellos artistas que han logrado entrar en alguna medida al ámbito del World Music, realizando presentaciones e incluso producciones internacionales –entre estos Viviano Torres y Charles King– manejan un discurso que permite brindar autenticidad a esta música, rescatando el carácter afro, la pureza del palenque como diáspora, y sobretodo denunciando el rechazo social y racial que existe hacia la champeta. Según worldmusic.net en la introducción a su compilado Colombiáfrica, "la champeta es el desenfrenado sonido afrocolombiano de las calles de la costa caribe colombiana –un polvorín de los ritmos de descendientes locales de esclavos, elaborada conjuntamente con soukous congoleño, highlife de Ghana y el afro-beat de Nigeria". Si bien esto es cierto, es clara la intención de exotizar estas músicas para hacerlas comerciales.

No se trata, sin embargo, de dictar un juicio sobre si este es un discurso provechoso o no. Por una parte, gracias a él por lo menos se abre un espacio para la champeta, constantemente excluida a nivel nacional. No obstante, las críticas que se han hecho al concepto mismo de World Music y a la lógica de este mercado, se basan en esa pretensión de autenticidad que evidencia Rafael Ramos, ignorando el hecho, como vimos anteriormente, de que toda música, incluso el soukous y la rumba cubana de la que viene este, son producto de la circulación de estilos, personas, tradiciones, historias y valores. Incluso la reificación de lo afro en la champeta puede ser peligrosa y esencialista. Para Stokes, "una respuesta crítica temprana y persistente a las músicas del mundo, en general, ha sido ignorar el discurso promocional omnipresente y concentrarse etnográficamente en las prácticas musicales en contextos básicos de la producción, circulación y consumo (Guilbault 1993, Schade-Poulsen, 1999)" (Stokes, 2004:52).[15] Si bien en el primer capítulo veremos cómo el picó y su música ocupan un lugar liminal y muchas veces contradictorio entre lo local y lo global, tan problemático como el mismo rol de la champeta dentro del World Music, en este estudio no pretendo hacer un análisis musicológico que determine la autenticidad de la champeta, sino más bien intentar contribuir a formular estas respuestas críticas a través de una etnografía sobre la fiesta de picó como práctica musical.

[15] Texto original: "An early and persistent critical response to world music, by and large, has been to ignore the pervasive promotional discourse and concentrate ethnographically on musical practices in basic contexts of production, circulation, and consumption (Guilbault 1993, Schade-Poulsen 1999)".

Enfoques analíticos

Todas estas transformaciones históricas, tecnológicas y estéticas han configurado lo que son los picós actualmente y han influido para que exista tanta centralidad de estos eventos dentro de la cultura popular cartagenera. Sin embargo, para comprender a fondo la fiesta no basta una reconstrucción parcial, ni un abordaje teórico único, dado que este universo involucra una serie de aspectos y disciplinas de forma compleja.

Un abordaje antropológico sobre la fiesta de picó requerirá entonces tomar en cuenta varias perspectivas teóricas. Cómo Ruth Finnegan (2002) plantea,

> (…) mi punto central no es que una determinada perspectiva teórica haya de ser la correcta, sino más bien al contrario: al igual que en otros campos de la disciplina, existe una plétora de problemas y perspectivas posibles que el antropólogo interesado en la música puede y debe considerar conscientemente. Sea cual sea el que escojamos, estaremos trabajando en el corazón de la antropología, no en su periferia. Dado que la música no es un elemento secundario u opcional, al estudiarla no podemos dejar de suscitar cuestiones o realizar asunciones clave sobre la naturaleza de la cultura humana y sobre cómo entenderla.

Para este caso específico, entender el lugar que ocupa la fiesta de picó en Cartagena implicará comprender aspectos de una cultura popular moldeada a través de relaciones espaciales y corporales. Así, en primer lugar revisaré algunas

propuestas dentro de la bibliografía cada vez más amplia sobre música y espacio y la forma en la que estos dos elementos se construyen e influencian mutuamente, configurando lugares capaces de generar identidad y afectar el paisaje cartagenero. En un segundo momento abordaré como perspectiva teórica la relación entre música y cuerpo para observar cómo la primera tiene el poder de afectar no solo de forma sensual al segundo, sino que es capaz de imbuirlo de agencia.

En medio de la complejidad de las relaciones picoteras y de la estética que se reafirma a través de este ejercicio, existen cuestiones de género determinantes. De hecho, Michael Birembaum (2005: 209) habla de un "conservatismo sexual" característico de la champeta, refiriéndose a que a través del baile el hombre y la mujer asumen unos roles bastante definidos sobre el entendimiento clásico de lo masculino y lo femenino. Así mismo, la sensualidad del baile, la exclusión de la mujer dentro del circuito económico picotero, las letras cargadas de alusiones directas e indirectas a lo sexual y los comportamientos en la fiesta hablan de unas relaciones de género desiguales. No obstante, este no será un tema central en mi estudio, dado que mi atención se ocupará más en las relaciones del evento picotero con el contexto global y local, la estética sonora y la centralidad de la fiesta que en indagar en las relaciones de género que la atraviesan.

Música y lugar

David Harvey critica el hecho de que "[L]as metanarrativas teóricas sociales suelen concentrarse en procesos de cambio temporal, manteniendo constante la espacialidad"

(Harvey, 1996:9) pero la espacialidad puede leerse como un proceso en sí mismo que encierra una multiplicidad de interrelaciones, muchas de estas de tipo político. La fiesta de picó y sus procesos musicales parecen inscribirse como un lugar que afecta la espacialidad cartagenera quitándole su carácter constante y homogéneo.

Algunos de los estudios que se han hecho sobre espacialidad proponen que el espacio es una construcción social en el que la música tiene una fuerte injerencia (Leyshon et al., 1995; Cohen, 1995). Para Ray Hudson "la música influencia virtualmente todos los aspectos de la cultura y se manifiesta en numerosas formas espaciales" (Hudson, 2006: 626),[16] así en Cartagena, sus condiciones históricas y sociales como lugar han llevado a la producción de una sonoridad específica. Sin embargo, al mismo tiempo esta sonoridad ha tenido una fuerte influencia a la hora de construir un lugar. Para Sara Cohen (1995), la música no solo refleja, sino que también tiene la capacidad de producir un lugar y esta producción tiene, entre otras, una importante dimensión ideológica.

Desde 1976 Henri Lefevbre (1976: 31) observaba que

> El espacio no es un objeto científico ajeno a la ideología o a la política; siempre ha sido político y estratégico. Si el espacio tiene un aura de neutralidad e indiferencia en relación con sus contenidos y de esta forma parece ser puramente formal, el epítome de la abstracción racional, es precisa-

[16] Texto original: "Music influences virtually all aspects of culture and manifests itself in numerous spatial ways'.

> mente porque ya ha sido ocupado y usado y ya ha sido el centro de procesos pasados cuyas huellas no son siempre evidentes en el paisaje. El espacio ha sido moldeado y determinado a partir de elementos históricos y naturales, pero esto ha sido un proceso político. El espacio es político e ideológico. Es un producto literalmente lleno de ideologías.

Así, es importante indagar en la forma en la que la fiesta de picó tiene consecuencias espaciales e ideológicas sobre las relaciones entre lugar y música en Cartagena. Además, si se está de acuerdo con que "considerar el lugar de la música no es reducirla a su locación, ni arraigarla en una base geográfica, sino proceder a un abordaje sobre la riqueza estética, cultural, económica y política de las geografías del lenguaje musical" (Leyshon et al., 1995: 431)[17] es preciso comprender cómo entra Cartagena en las dinámicas del espacio global y a nivel local.

Para Biddle & Nights (2007), las naciones están situadas en un lugar liminar entre lo global y lo local, y Cartagena, a su vez, se sitúa en la liminalidad entre lo local y lo caribeño. Esta liminalidad ha sido aprovechada por los promotores oficiales de la ciudad turística para no identificarse muy estrechamente con Colombia para evitar que los turistas la asocien con la violencia y el narcotráfico del país (Cunin,

[17] Texto original: "'To consider the place of music is not to reduce music to its location, to ground it down into some geographical baseline, but to allow a purchase on the rich aesthetic, cultural, economic and political geographies of musical language (…) music-making is, more than anything else you can think of quickly, the cement of society'"; p. 431.

1998). Por otra parte, Cartagena conocida también como La Heroica, recuerda sus tiempos de gloria e intenta reposicionarse dentro de un país centralista que aún persigue ideales eurocéntricos. El mundo picotero, por su cuenta, ha construido una infraestructura que, como explica Brian Larkin (2004) sobre el caso de Nigeria, permite como tal reproducir una estética particular y única, a la vez que activa las conexiones con diferentes espacialidades. En la música local cartagenera, específicamente en la música de los picós, hay pues una serie de influjos que no permiten ligarla a una única geografía.

En esta vía, Martin Stokes (2004: 67) afirma que "La música, claramente, juega un papel activo en crear y dar forma a los espacios globales que de otra forma no hubieran ocurrido".[18] En el caso de los picós, a través del comercio de música exclusiva se estableció una conexión con África y el gran Caribe, portadores de una estética que la élite y las clases medias cartageneras rechazaban (Paccini, 1993). Estas músicas a su vez fueron reforzando un sentido de lugar, de una localidad muy fuerte pero conectada con lo afro, el gran Caribe y otras latitudes de Europa y América. Este es un buen ejemplo sobre cómo "La música es simultáneamente un agente de movilidad y una expresión cultural permanentemente conectada con el lugar" (Connel y Gibson, 2003: 144)[19] y es ésta la perspectiva que se debería tener respecto a Cartagena y su música en general y a la de los picós en par-

---

[18] Texto original: "Music, clearly enough, plays an active role in creating and shaping global spaces that otherwise would not have happened".

[19] Texto original: "(…) music is simultaneously an agent of mobility and a cultural expression permanently connected to place."

ticular: una permanente movilidad involucrando lo global, pero fuertemente vinculada con local.

Por estas características es preciso cuidarse de caer en lo que Connel y Gibson (2003: 44) llaman la *fetichización de la localidad*, es decir, asociar la música con un territorio delimitado e ignorar la fluidez de las relaciones de la cotidianidad contemporánea. Para los autores la música siempre ha sido y continuará siendo móvil en su capacidad de crear redes y lugares de flujos culturales. Sin embargo, estas redes no están por fuera de los mundos de la política, el comercio y la vida social, aspectos que para Stokes (2004: 68) deben tenerse en cuenta a la hora de analizar un orden musical. Por estas razones es necesario hablar de los aspectos políticos y sociales que rodean la práctica cultural de la fiesta de picó pues existen de por medio unas tensiones simbólicas, políticas y raciales importantes manifestadas en la diferencia de estéticas existentes en esta ciudad.

Así, en el espacio sonoro cartagenero se presentan contradicciones como la de que en términos comerciales las asociaciones con el Caribe son bien vistas ya que implica un exotismo atractivo para los turistas, mientras lo champetúo, aunque marcadamente afrocaribeño, es constantemente rechazado. El problema allí es lo que se presenta una ruptura en lo que Elizabeth Cunin (2003: 162) llama la *convención de evitamiento*, es decir, el eludir la cuestión racial evitando mencionarla y evitar transgredir el lugar asignado a cada cual para contener el enfrentamiento. Para la autora, la fuerte segregación socio-espacial que caracteriza a Cartagena rara vez se expone en términos raciales o étnicos, aunque recuerda

las afirmaciones de Wacquant[20] sobre el gueto, que siempre oculta el carácter racial de la pobreza que encierra. Además, las poblaciones negras de Cartagena están doblemente discriminadas. Por un lado por ser negros y por otra parte, por no ser lo suficientemente negros. Sucede que en Cartagena el discurso del multiculturalismo ha amparado casi de forma única a los palenqueros[21] reconocidos incluso como patrimonio cultural de la nación. Pero el resto de la población afro pertenece al grupo de los doblemente excluidos: por una parte debilitados de una ciudadanía efectiva por el hecho de ser negros, y por otra del derecho de la diferencia ya que, debido al discurso del mestizaje, a la presión social por el blanqueamiento y a la convención del evitamiento les es muy difícil valerse de una identidad para defenderse (Cunin, 2003b: 135-136). Es de esta población de la que hablaremos mayoritariamente cuando me refiera a los champetúos.

Sucede entonces que "La producción de lugar a través de la música es siempre un proceso político y contestatario y la música aparece implicada en las políticas de lugar, la lucha por identidad y pertenencia, poder y prestigio" (Cohen, 1995: 445).[22] Así, hablaremos de una ciudad con una geografía hu-

---

[20] Wacquant, Loic (2003). "Three Pernicious Premises in the Study of the American Ghetto", en *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 21, nº 2, junio, pp. 341-353. Citado por Cunin, 2003.

[21] Habitantes originarios de San Basilio de Palenque, un pueblo fundado por los esclavos cimarrones en la época de la Colonia que se desarrolló de forma más o menos aislada generando una cultura propia con marcadas influencias africanas.

[22] Texto original: "The production of place through music is always a political and contested process and music has been shown to be implicated in the politics of place, the struggle for identity and belonging, power and prestige".

mana compleja, una ciudad con varias ciudades delimitadas por relaciones desiguales de poder, que se vuelven evidentes a la hora de hablar de música. Dentro de estas relaciones, la fiesta de picó aparece como determinante en la medida en que se constituye en una economía con una infraestructura particular, a la vez que aparece como un lugar, capaz de generar identidades y reflejar el paisaje sonoro cartagenero.

Lefebvre en su libro *The Production of Space* identifica tres procesos interconectados dentro de la producción de espacio: Las *prácticas espaciales*, que según el autor (1991:38) pueden considerarse como "una asociación estrecha, dentro del espacio percibido, entre la realidad diaria (la rutina) y la realidad urbana (las rutas y redes que entrelazan los lugares establecidos para el trabajo, la vida 'privada' y el esparcimiento)". Se refiere así a las formas de usos y percepciones del espacio, cargadas de significados que se asumen en las relaciones sociales específicas. En el primer capítulo de esta monografía veremos cómo el espacio de la ciudad se impregna con el paisaje sonoro picotero como práctica cotidiana, a la vez que en este ejercicio las disputas espaciales entre la Cartagena comercial y la popular van cargándose de significado.

Un segundo momento habla de las *representaciones del espacio*, haciendo referencia a un "espacio conceptualizado" a través de saberes racionales y técnicos entendidos como "expertos", revelando un espacio abstracto que ignora las heterogeneidades y tensiones políticas contenidas donde "las cosas, los actos y las situaciones son siempre reemplazadas por representaciones" (Lefebvre, 1991: 311). Para el autor, en las sociedades postindustrializadas, en lugar de establecerse

las relaciones espaciales a través de las prácticas, se es dado el entendimiento experto ignorando las tensiones existentes. Así, las relaciones espaciales son remplazadas por representaciones consideradas verdaderas. En Cartagena, los urbanistas y planificadores sociales han distribuido el espacio en términos comerciales. Como veremos, el caso de Chambacú y la Boquilla, y la marcada división entre el norte y el gran sur de la ciudad, manifiestan la segregación de la mayoría de la población afrocolombiana y champetúa de la ciudad, ignorada (sino planeada) por el saber experto. Sin embargo, en medio de estas representaciones aparece el universo picotero como un *espacio diferencial* (Lefevbre, 1991) que existe bajo lógicas distintas, en muchos aspectos opuestas a lo que los saberes expertos consignan. Veremos en el capítulo IV la forma en la que la fiesta de picó aparece como un espacio diferencial en Cartagena.

Por último, el tercer momento se trata del *espacio representacional;* dinámicas simbólicas que se crean a través de experiencias y conocimientos principalmente locales. "Los espacios representacionales (…) no necesitan obedecer reglas de consistencia o cohesión. Rebosantes de elementos imaginarios y simbólicos, tienen su fuente en la historia –en la historia de un pueblo, así como en la historia de cada individuo perteneciente a ese pueblo" (Lefebvre, 1991:41). Estos espacios están inscritos dentro de una relación compleja con lo dominante, convirtiéndose en ocasiones en fuentes de resistencia. La fiesta picotera se ubica aquí en una relación ambigua con lo dominante, siendo un espacio representacional

cargado de simbolismos como veremos en los capítulo II y III, construido a través de un historia particular muy propia.

Música y cuerpo

El baile es una parte esencial en las fiestas picoteras. De hecho es lo que las constituye ya que sin baile no hay fiesta y sin fiesta no hay picó. Como veremos en los capítulo dos y tres, una fiesta de picó es una experiencia sensorial muy intensa debido a que el cuerpo está en medio de estas relaciones estéticas tanto sonoras como de movimientos danzantes. Esto se entiende porque la música es un factor construido socialmente que hace parte del medio ambiente y el cuerpo está constantemente influenciado por ese ambiente.

Para Cohen (1995) la relación entre música y lugar implica la incorporación de ciertos tipos de movimientos y colectividades. En el mundo picotero esta incorporación se da a través de la fiesta y del baile. Para comprender este escenario nos remitiremos a un abordaje fenomenológico que

> (...) lleva de manera importante el estudio sobre la significación hacia el mundo difuso de los sentidos y de la experiencia del cuerpo expresivo y fisiológico situado socialmente. Los análisis de música (…) han introducido en la etnomusicología nuevas formas de integrar el estudio del cuerpo a las prácticas musicales (Meintjes, 2004).

En medio del paisaje sonoro picotero el cuerpo se sitúa como el centro en el que se experimenta la fiesta cargada de sensualidad.

El cuerpo por su parte, a la vez que es un medio importante de expresión y el vehículo físico de comunicación del individuo con el mundo, es también la manifestación de unos procesos sociales y políticos y ha sido educado a través de unos ideales culturales (Lock y Farquhar, 2007; DeNora, 2004) por medio, en gran parte, de ejercicios estéticos. Buena parte de estos ejercicios se integran en lo que Christopher Small (1999) llama el *musicar,* donde la música es pensada como una actividad, como una actuación que involucra distintos actores, y no como una cosa indefinible. A través del musicar se establecen unas relaciones y representaciones de las formas ideales en las que se ve el mundo. La fiesta picotera es un musicar en el que se definen tales relaciones para el mundo champetúo, a través de la reproducción de un sonido particular y de una corporeización de éste. En este proceso el baile es fundamental como herramienta para aprehender el mundo. Para Catherine Nash (2000) la música orienta una serie de movimientos corporales dentro de los cuales el baile tiene un poder especial al sacar el cuerpo de la cotidianidad y llenarlo de emotividades que remiten al placer. Dentro del picó, generar placer estético en sus asistentes es fundamental. Así, el baile es la manera de expresión más importante y el fin último de toda la fiesta picotera.

Además de las propiedades del baile para proporcionar placer, que es lo que buscan los asistentes a una fiesta picotera, Ángel Quintero (2009) argumenta que es una forma africana de aliviar el dolor, que es bastante alto en una ciudad con los niveles de pobreza, desigualdad y violencia que hay en Cartagena. Así mismo, para Hudson (2006) y DeNora (2004) la

música corporeizada tiene propiedades terapéuticas y además coinciden con Meintjes (2004) en que el baile puede ser una fuente de empoderamiento. En los últimos años ciertos estudios se han orientado a revisar cómo es la relación entre el cuerpo y la sociedad notando cómo la música actúa como un aparato que regula los encuentros sociales, determinando las relaciones dentro de estos y reforzando la dimensión estética de la agencia (DeNora, 2004: 110).

El baile, al dotar al individuo de agencia, adquiere una potencialidad que para Nash (2000) radica en la incapacidad de cuantificar este ejercicio. De hecho, existe un desorden inherente al baile y al sonido dentro de las fiestas picoteras, que lo hace muy difícil de controlar (Cunin, 2003: 281-282). Para Ángel Quintero (2009), a partir del siglo XVIII la expresión sonora se separa del rito facilitando la creatividad individual y mostrándola como arte, donde prima lo verbal sobre lo corporal, la composición sobre la improvisación y la mente sobre la naturaleza. En oposición a lo anterior, la hibridación y heterogeneidad de las músicas afro-caribeñas chocan con la historia de la "modernidad occidental".

El baile descentrado y altamente sexual de las músicas "mulatas" (Quintero, 2009) ha sabido abrirse paso en las últimas décadas a nivel nacional y global (Wade, 1997b) ya que, como afirma Christopher Small, las músicas afrosincréticas son tal vez las más poderosas fusiones del siglo xx. No obstante, la forma de bailar que se usa en los picós sigue escandalizando a gran parte de la cultura hegemónica local y nacional, lo que puede deberse a dimensiones ideológicas

con las que se ha asignado la música de los picós, específicamente la champeta.

Elizabeth Cunin trata en varios de sus textos (1998, 2003a, 2003 b, 2007) la dimensión racial que adquiere la champeta en Cartagena. Para la autora "la ciudad tiende a pensarse exclusivamente en términos de blanco y negro, antes que en términos de mestizaje" (Cunin, 2003a: 113). Esta diferenciación ha generado que se establezcan fácilmente unas relaciones jerárquicas (Wade, 1997b). Sin embargo, en el momento en el que una expresión popular como el picó y su música se manifiesta, rompe con el orden establecido: "La champeta cuando se inscribe en las relaciones sociales de Cartagena, reproduce y exacerba la marginalización y la exclusión de lo "negro", características de la ciudad" (Cunin, 2007: 181).

Estas características han dotado a la música de los picós, especialmente a la champeta, de unos matices subversivos (Cunin, 2003a; Bohórquez, 2000; Contreras, 2002; Muñoz, 2002). No obstante, debe tenerse cuidado de caer en un afrocentrismo que remite a un esencialismo sexual, así como tampoco se deben reíficar unos valores emancipatorios que tergiversen la compleja realidad del universo picotero. Como afirma Peter Wade (1997b: 87), "Es importante apreciar procesos de Resistencia y conflicto al tratar de comprender la política de la cultura, pero deseo distanciarme de un planteamiento que implícitamente opone unas élites homogenizantes contra otros subalternos heterogeneizantes y que interpreta las expresiones culturales como simples representaciones de estas posiciones sociales".

Así, el baile como evento central dentro de las fiestas de picó, afecta el cuerpo directamente brindándole unas propiedades específicas. Es en la fiesta donde tienen lugar una serie de ejercicios estéticos que construyen y reafirman una corporalidad cargada de valores sensuales, simbólicos y culturales. Estas propiedades tienen alcances más allá del evento festivo. De este modo, indagar por la forma en la que la música afecta el cuerpo es preguntarse por cómo la fiesta de picó se ve reflejada en la vida cotidiana de los asistentes cuyos cuerpos educados a través de los movimientos del baile, hablan sobre su condición como individuos y agentes pertenecientes dentro de la sociedad y espacialidad cartagenera.

Negociando una estética

En el capítulo IV veremos cómo estos enfrentamientos estéticos repercuten en una violencia simbólica contra los picós. La asociación que se ha hecho entre estos y la violencia de la ciudad ha sido efectiva para justificar continuos decretos prohibitorios de este tipo de bailes, alimentado una larga historia de censuras a las fiestas populares afrosincrénticas (Muñoz, 2002). Esta actitud se debe a que en Cartagena los ideales de mestizaje con los que se promociona la ciudad en realidad remite a ideas de homogenización y de una pretensión de blanqueamiento (Wade, 1997a). Así, en el contexto cartagenero, se observa cómo

> Los remanentes de estas identidades coloniales continúan resurgiendo en muchos modos en las naciones contemporáneas, a pesar de las políticas oficiales de descolonización y

> multiculturalismo apoyada por muchos gobiernos, a través de la persistencia del racismo y la desigualdad económica (…). En contraste, la etnicidad se ha vuelto una vía de expresiones liberadoras, particularmente manifiestas en la música (Connel y Gibson, 2003:129).[23]

Será entonces pertinente preguntarse sobre las formas en las que la música de los picós y su relación con el espacio y el cuerpo tienen propiedades liberadoras. Para Tia DeNora, el hecho de que la música sea un ejercicio estético, atribuye a los escuchas capacidades psico-emocionales y corporales:

> Siguiendo el sentido etimológico de la palabra, ser estético es ser capacitado, ser capaz de percibir o de usar los propios sentidos, es despertarse en oposición a ser no estético, pasivo o inerte. También es estar despierto de una forma particular, es poseer una calibración especial de conciencia, una orientación incorporada y un modo de energía, una mezcla particular de sentimientos. Es en este sentido que, entonces, el material estético como la música alcanza percepción, acción, sentimiento y corporalidad (De Nora, 2004:153).[24]

---

[23] Texto original: "The remnants of these colonial identities continue to resurface in various ways in contemporary nations, despite official policies of decolonisation and multiculturalism supported by many governments, through the persistence of racism and economic disadvantage (…). In contrast, ethnicity has become an avenue for liberatory expressions, particularly apparent in music".

[24] Texto original: "Following the etymological sense of the word, to be aestheticized is to be capacitated, to be able to perceive or to use one's senses, to be awake as opposed to anaestheticized, dormant or inert. It is also to be awake in a particular manner, to possess a particular calibration of consciousness, an embodied orientation and mode of energy, a particular mixture of feeling. It is in

Esta propiedad de la música hace que, especialmente al ponerse sobre un espacio construido y en relación con un lugar, en este caso el picó, existan alcances políticos. Para Tia DeNora (2004) la música es un medio poderoso de orden social, porque en la actuación musical se establecen las relaciones ideales de mundo (Small, 1999).

Sin embargo, es preciso evitar caer en idealizaciones subversivas sobre la fiesta de picó y la música champeta. Como Michael Birembaum (2005: 202) afirma

> Propongo que la champeta como cultura y estética no existe tanto como oposición a la cultura dominante sino como una dinámica de expresión popular que se preocupa mucho menos por la cultura hegemónica dominante que por sus propios fines sociales, económicos y estéticos. Al afrocentrismo y resistencia añado otras facetas de la estética champetera/popular: la exclusividad, la personificación, la tecnofilia, la encarnación de roles de género mediante el baile y la reivindicación de redes de apoyo comunal.

En estos elementos que componen la cultura y estética del universo picotero es dónde pondré especial atención. La idea, como propone Small (1999), es entender los actores y relaciones ideales que se establecen en esta actuación musical para comprender por qué la fiesta es tan importante dentro de las vidas de personas de clases populares cartageneras. Se

---

this sense, then, that aesthetic materials such as music afford perception, action, feeling, corporeality".

trata de una suma de aspectos, culturales, económicos, sociohistóricos y estéticos, acompañados por una infraestructura propia, que componen lo que motiva a los champetúos a asistir cada fin de semana al picó de forma casi sagrada, para reafirmarse a través de la rumba.

Capítulo I
Cartagena champetúa

Cartagena es una de las ciudades con más turismo nacional y extranjero de Colombia y, sin embargo, muy pocos la conocen. Te bajas del avión y te recibe un corredor rodeado de palmeras, jardines, cercas de bambú y grandes letreros de Coca-Cola que dicen "Esto es el paraíso". Luego subes a un taxi que te dejará en alguno de los cómodos hoteles y durante el recorrido por la gran avenida Santander se ve el mar que se extiende cálido hasta el horizonte y la legendaria ciudad amurallada que, según las vallas de "Colombia es Pasión", podría ser el set perfecto para cualquier película.

Se trata de aspectos de la ciudad pensados para crear esta ilusión prometedora. Cartagena en la década de 1970 comenzó una transformación de regeneración del centro histórico y de las playas con énfasis en el turismo. "En la transformación a un objeto de turismo, una ciudad se produce a *sí misma* como un diseño, se produce a *sí misma* como un símbolo" (Krims, 2007: 49).[25] Así, se volvieron protagonistas las playas kilométricas de la Boquilla con sus exóticos pescadores, las casas coloniales y románticas del centro histórico,

[25] Texto original: "In transformation to an object of tourism, a city produces *itself* as a design, produces *itself* as a symbol"; cursivas del texto.

Manga y su puerto con yates, Bocagrande con rascacielos como un pequeño Miami y las palenqueras vestidas de colores vendiendo frutas tropicales. La música rescatada fue la folclórica de gaitas y tambores con los bailes que ejecutan morenos semidesnudos en las plazas de 'la ciudad vieja'; todo en una armonía de mestizaje y diversidad publicitado por las agencias de viajes (Cunin, 2003b).

Unos puntos disonantes en este paraíso fabricado para los gustos y los sentidos de los turistas, son los vendedores ambulantes de las playas que asedian a los turistas con mariscos, masajes, collares, artesanías de todo tipo, gafas de sol, bronceadores de aceite de coco, trencitas para el pelo, entre otros. Ellos, sin embargo, son la sombra de la otra Cartagena que se resiste a desaparecer, de la Cartagena invisibilizada (Cunin, 2003a) y champetúa en la que sus gentes han construido su propio paraíso intangible pero vivo, un paraíso, que pocos que no vivan allí valoran, hecho de música y baile.

Una tarde de playa conocí a Pepe, vendedor ambulante de ceviche de camarón, que promocionaba como afrodisiaco el manjar del que dependía su sustento. Conversamos un rato y le conté de mi investigación de picós. Me miraba un poco escéptico sin poder creer que esta blanca en bikini en las playas de Bocagrande supiera de lo que estaba hablando. No fue sino mencionarle el Rey de Rocha y Chawala, hablarle de El Imperio, del Didonky y de Chambacú para que cambiara de parecer. Dejó de tratarme como una turista, de mirar como si fuera otra cosa y de insistir en que le comprara ceviche. Su guión de vendedor desapareció y en cambio se quedó hacién-

dome visita durante varios minutos, contándome lo mucho que le gustaba ir de fiesta al picó Rey de Rocha. Con Pepe me encontraría casualmente un par de veces más en el mismo lugar, mientras él trabajaba y yo me tomaba un descanso. El tema de nuestras conversaciones no dejaría de ser los toques de picó del fin de semana.

A mi llegada a esta ciudad el taxi del aeropuerto me llevó hasta el barrio El Prado, ubicado al sur del mercado de Bazurto, aunque cabe aclarar que el cartagenero no se ubica por puntos cardinales y se me burlaron hasta el cansancio cuando expresé mi domicilio de esta forma tan cachaca. "Se dice más allá o más acá ¡Yo ni sabía que Bazurto tenía sur!", decía un grupo de gaiteros a carcajadas.

Hasta Bazurto llega la Cartagena que aparece en los mapas que se consiguen por internet o que entregan de forma gratuita en la oficina de turismo, con el patrocinio de "Colombia es Pasión", aunque el nombre del mercado no figura como destino. Es la Cartagena turística que incluye únicamente la península de Bocagrande, El centro histórico, las playas de Marbella, Manga y tres manchas aisladas que ubican el Cerro de la Popa, el fuerte de San Felipe de Barajas y el centro comercial Caribe Plaza. El resto de Cartagena se desvanece en un fondo azul con delgados trazos negros que señalan las vías que no interesan. El sur ni siquiera se insinúa. Tuve entonces que comprar un mapa verdadero en una librería para poder aprenderme esta geografía fragmentada tanto física como simbólicamente.

Mapa de Cartagena según Colombia es Pasión

Fuente: Colombia es Pasión. En el mapa aparece completa la península de Bocagrande hacia el sur.

Cartagena es una ciudad costera ubicada más o menos en el centro del litoral caribe colombiano con una extensión de 609,1 Km^2 (CIDEU). Según los reportes del DANE para 2007 esta ciudad tenía una población de 892.545 habitantes (Pérez y Salazar, 2007). Sin embargo, Pérez y Salazar (2007:16) calcularon una población de 1'069.755 habitantes, contando las zonas rurales, en su análisis por barrios sobre la pobreza en Cartagena. Lo que es muy interesante de su investigación es que comprueban con números lo que uno como investigador cualitativo intuye: la pobreza en Cartagena es un problema grave y coincide geográficamente con un espacio marginal y un tono de piel.[26] Es esta Cartagena la que la élite y la clase media pretensiosa de blanquearse (Cunin, 2003a. Wade, 1997a) ha llamado champetúa y es de esta geografía de la que voy a hablar en el presente capítulo, la de aquellos que han visto en el baile y la música una forma de manifestar que allí siguen, transformados de muchas maneras, aquellos rituales heredados de una cultura afro que se resiste a desaparecer.

Música, espacio y lugar

Muchos han sido los factores que han configurado el espacio cartagenero, entendiendo el *espacio* como una construcción

---

[26] Según Pérez y Salazar, "Dentro de los principales resultados se comprobó una focalización espacial de la pobreza en sectores específicos de la ciudad, tales como las laderas del Cerro de la Popa y los barrios aledaños a la Ciénaga de la Virgen. En estas zonas de la ciudad se concentra no solo la población más pobre sino la de menores logros educativos. Otro resultado interesante, y que está acorde con la literatura internacional, es que en los barrios cartageneros de mayor pobreza existe también una alta proporción de habitantes que se auto reconocen de raza negra" (Pérez y Salazar, 2007:1).

social atravesada por relaciones políticas y culturales desiguales (Harvey en Lefebvre, 1991; Leyshon, 1995; Cohen, 1995; Small, 1999; DeNora, 2004; Stokes, 2004; Krims, 2007). El turismo tal vez ha sido el factor más visible y reciente, pero en estas disputas geográficas, la música y su prácticamente inseparable aliado, el baile[27] (Quintero, 2009), han tenido una influencia poderosa. En Cartagena coexisten diferentes espacios sonoros que funcionan como un instrumento para delimitar lugares. Estos lugares no solo son geográficos, sino también psicológicos y emocionales y capaces de definir una concepción de mundo. Esto se debe a que:

> La música es por naturaleza geográfica. Las frases musicales tienen movimiento y dirección, como se cree, hay lugares en la música: lugares silenciosos, lugares ruidosos, lugares que ofrecen familiaridad, nostalgia o un sentido de diferencia, mientras el dinamismo de la música refleja vidas cambiantes. El sonido es un elemento crucial en el mundo que construimos para nosotros mismos y en el mundo que otros nos imponen (Connel y Gibson, 2003: 279).[28]

---

[27] Según Quintero, las músicas "mulatas" no presentan una disociación entre el baile y la música así como tampoco responden completamente a la dicotomía cuerpo/mente que trajo consigo la "modernidad occidental". En éstas aún se conserva una dimensión comunitaria de tipo ritual, dónde el individuo y su creatividad racional no son los protagonistas.

[28] Texto original: "Music is by nature geographical. Musical phrases have movement and direction, as though there are places in the music: quiet places and noisy places, places that offer familiarity, nostalgia or a sense of difference, while the dynamism of music reflects changing lives. Sound is a crucial element in the world we construct for ourselves, and the world that others construct and impose on us".

Específicamente, a través del sonido, el universo picotero ha logrado construir una espacialidad alterna a la comercial, y un sentido de localidad muy particular, con el que se identifican las personas más excluidas por la Cartagena turística. El picó se ha configurado como un lugar que, a través de la "invasión" sonora que generan sus máquinas, entra en conflicto con la espacialidad aceptada que la élite cartagenera quisiera imponer: un espacio de tranquilidad dónde la música (y la fiesta) se encuentra localizada en las discotecas de Getsemaní y en los grupos vallenatos y de gaitas representantes del folclor caribeño. Caribe, porque así se identifica a Cartagena en los *brochures* de turismo, alejándola en el imaginario de las personas del interior percibido como peligroso: "Por un lado, la postal de un asoleado remanso de paz; por el otro, una condensación de todos los males que aquejan al Tercer Mundo" (Cunin, 2003, 303).

En el entender más clásico de los términos, *espacio* se refiere a lo global, e incluso, para este caso a lo nacional, entendida la nación como una geografía arbitrariamente delimitada que puede incluir una multiplicidad de culturas y etnias. *Lugar*, por su parte, se refiere a lo local, frecuentemente opuesto y visto de manera simplista solo como una resistencia a lo espacial dominante (Krims, 2007). El caso de la cultura picotera cartagenera no se sitúa completamente en ninguno de estos nichos. Su historia está inscrita tanto en lo local como en lo global, atravesada por las prácticas y políticas nacionales e internacionales. Por un lado los picós pueden verse a través de la geografía caribeña tanto insular como continental. Por otra parte, los champetúos hacen parte de una cultura

localizada en la costa caribe colombiana que ha tratado de ser reprimida a nivel regional, como veremos con más detalle en el capítulo VI. Ellos a su vez quieren hacer parte activa del sistema económico y reclaman un espacio de visibilidad a nivel nacional e internacional. Observando el mundo picotero se hace imposible encasillarlo como únicamente local o global, de hecho, las interacciones constantes entre ambos espacios es lo que le da fundamento. Adam Krims describe la relación entre la música y la geografía urbana partiendo de la idea de que

> Siguen existiendo razones de peso para suspender esa visión fundamental de la resistencia geográfica de lugar, y para considerar la posibilidad de que los análisis de música popular que tratan la construcción expresiva de lugar como liberadora generalmente lo hacen malentendiendo la relación del espacio con el lugar en el mundo contemporáneo. En particular, lejos de ser mundos separados y opuestos en los que podemos apoyar un lado contra el otro, el espacio y el lugar emergen en el mundo contemporáneo, volviéndose dos caras diferentes de un mismo proceso hegemónico. En otras palabras, para sobre-simplificar por un momento, lo global es, de hecho, lo mismo que lo local; el espacio se torna lugar. Apoyar un término sobre y contra el otro es malinterpretar la realidad geográfica del mundo contemporáneo (Krims, 2007:35).[29]

---

[29] Texto original: "But there remain compelling reasons to suspend that vision of a fundamentally *resistant* geography of place, and to consider the possibility

Así, los circuitos del picó se sitúan en ambas dimensiones, quieren hacer parte del sistema global pero a la vez son resistencia en lo local. Los picós ponen música que no es aceptada "localmente" y aunque en el ámbito del World Music puede venderse con mucho romanticismo como una muestra viva de la resistencia a la esclavitud (Cunin, 2007), la champeta y en general la música de los picós no pretende oponerse a las dinámicas globales, sino al espacio local. Así, busca identificarse con "lo caribe", más comercializable, enfrentándose también con lo nacionalmente entendido como folclórico.[30]

Cartagena es la quinta ciudad más grande del país, a la que Paccini (1993) describiría, en su artículo sobre el fenómeno de los picós, como indudablemente moderna. Esto significa que se encuentra en medio de las dinámicas de un sistema-mundo capitalista globalizado. La cultura picotera nunca ha funcionado al margen de estos influjos, sino que por el contrario se ha alimentado de estos.

---

that analyses of popular music that treat the expressive construction of place as liberatory generally do so by *misconceiving the relation of space to place in the contemporary world*. In particular, far from being separate and opposed realms in which we can cheer one side against the other, space and place increasingly merge in the contemporary world, becoming two different faces of a single, overarching hegemonic process. In other words, to oversimplify for a moment, the global is, in fact, the same as the local; space becomes place. To cheer one term over and against the other, therefore, misconstrues the geographic reality of the contemporary world" (Cursivas del texto).

[30] En el "Encuentro de música de gaita en Cartagena" que tuvo lugar el 1 de abril de 2010, hablando de la comercialización de la música de gaita y uno de los interventores menciona el caso del DJ de una emisora que decía que él sí ponía música folclórica, que ponía champeta. Todo el público rió con cinismo mostrando lo lejos que estaba la champeta del folclor en sus imaginarios.

Después de su fundación en 1533 por Don Pedro de Heredia esta ciudad se convirtió en uno de los puertos más importantes de la Corona española y en un anclaje para el comercio de esclavos. Llegaron de África barcos cargados de miles de negros, incluidos los portadores del gen cimarrón que transmitirían a los fundadores de Palenque de San Basilio, cuna de la música champeta (Bohórquez, 2002. Mosquera, Pardo y Hoffman, 2002).

Así, la historia y las múltiples culturas de Cartagena se han tejido a través de una serie de "imposiciones, sincretismos, hibridaciones, reconstrucciones, trasposiciones, adaptaciones y demás transformaciones que se han intensificado con la historia misma del capitalismo" (Pardo, 2009: 17). Específicamente, el capitalismo y la globalización se darían a través del comercio de la música y las idas y vueltas de objetos y símbolos que circulaban a través de los corresponsales encargados de comprar los discos exclusivos que sonaban en cada picó, y de algunos productores que viajaron a Europa y África para conseguirlos.

Es por medio de los picós que los cartageneros marginados comienzan a oír los ritmos haitianos, la salsa antillana y la neoyorican, el zouk de Martinica, los jibaritos, la samba, el soukous, la mbaqanga y otros ritmos afro que marinos y viajeros grababan principalmente en Francia e Inglaterra (Muñoz, 2002; Cunin, 2007; Contreras, 2008). Fue precisamente éste el fenómeno que llamaría la atención de Deborah Paccini cuando descubrió la popularidad de estos ritmos en Cartagena, usualmente calificados dentro del World Music

y escuchados por clases medias e intelectuales del Primer Mundo (Paccini, 1993).

Este constante ir y venir no solo trajo los discos de música afro de otras latitudes, (para Cunin, 2007, lo que se referencia como afro ha sido una construcción de doble vía), sino que fue decisivo para la tecnología y la estética del universo picotero. Todos estos influjos y tensiones darían como resultado las músicas actuales, y el picó, que aparece por todo el Caribe con distintos nombres, es vehículo de esta globalización que produce un cosmopolitanismo caribeño de ciudadanías múltiples (Pardo, 2010; Contreras, 2002). Así las cosas, la caribeñidad cartagenera no puede definirse como solamente una estrategia turística ya que los champetúos han buscado una identidad dentro de ese gran espacio.

Otro factor que ubicaría a la Cartagena picotera en el contexto global fue el Festival de Música del Caribe que trajo a muchos artistas africanos y caribeños. Contreras recuerda como

> (…) el primer Festival de Música del Caribe, en 1982, y que permite a estos artistas entrar en contacto directo con un Bopol Mansiamina, Justin Cassel (Arrow), Gesner Henry, Jean Claude Sylvain y Claude de Marcelin, de los cuales Joe Arroyo, ha hecho notables transcripciones en canciones como "A Mi Dios Todo le Debo" y "Musa Original", entre otras. En este supersincretismo de ritmos, que no se dio solamente en el Caribe colombiano, es donde se puede hablar de *metaritmo* ,(sic) porque en esta dinámica de cruces, mezclas y fusiones, se fueron configurando toda una serie

> de comportamientos con rasgos colectivos, que trascienden lo musical, como, por ejemplo, el etnoarte presente en los dibujos emblemáticos de cada picó y la etnotecnología, que tales máquinas de sonido entrañan (Contreras, 2002: 6).

De la estética de los invitados, los champetúos adoptarían varios aspectos, incluidos arreglos musicales, la incorporación de bailarines en las presentaciones con pasos particulares y la estética personal, principalmente de los rastafaris, que pueden verse en las formas de vestir y los *dreadlocks* de los cantantes champetuós de la vieja guardia (Viviano Torres, Charles King, Luis Tower, "El Razta", Elio Boom, entre otros). Albino, cantante de champeta criolla comenta al respecto:

> Y fíjate, como son las cosas, ese baile del caballito, un poco de pases ahora salen en video, y en videos viejos africanos, que están llegando apenas aquí, porque esos videos africanos antes no se habían visto. Y ahora tú los ves, y es el mismo bailado del cartagenero. No sé si algún día estuvieron en una fiesta con extranjeros, con turistas africanos, no sé si bailaron así, o en el festival de música. Porque aquí se hacía el Festival de Música del Caribe, y no sé si ellos bailaban en las tarimas así, que ese caballito y el barrilete (pasos de baile). Y ahora tú lo ves en video, es viejísimo. Discos que tienen hasta 20 años de haberlo grabado.[31]

---

[31] Entrevista con Albino. Estudio Déverson Ríos, 6 de mayo de 2010.

> En síntesis, la champeta criolla como movimiento musical y sociocultural, obedece a una corriente de fusiones, globalizaciones y reconocimientos del caribe hispano hacia el otro Caribe o hacia el resto de este orbe, a través de formatos orquestales formales o clásicos y mediados por los Picós o SoundSystem, a los cuales se sumaron nuevas tecnologías musicales (Contreras, 2002).

Actualmente Cartagena cuenta con uno de los sistemas portuarios con más movimiento del país, tanto para el comercio como para el turismo de grandes cruceros. Pero además de estar en medio de los intercambios comerciales y culturales con los visitantes, la ciudad recibe constantemente inmigrantes rurales y de ciudades cercanas, entre estos, estudiantes sanandresanos que han tenido una importante influencia de corte jamaiquino en la música y la forma de bailar que se usa en los picós. Esto sin contar con el internet y la posibilidad de ver videos y descargar canciones de todas partes del mundo. Este recurso, aunque relativamente reciente y escaso para la población marginal, está siendo utilizado cada vez más por los jóvenes que forjan y alimentan sus preferencias sonoras.

Para Christopher Small (1999) la música afroamericana ha sido la fusión más importante de músicas occidentales del siglo XX. Es una tendencia que, aunque le cueste reconocer a la clase mundial (y cartagenera) dominante, blanca y elitista, ha permeado todos los ámbitos musicales. El blues y el rock tienen un origen afro e incluso en el terreno del pop, predominantemente blanco (aunque su difunto "rey" Michael Jackson era negro), se han venido popularizando las fusio-

nes con hip-hop, R&B, reggaetón, salsa y otros tantos ritmos hijos de la influencia africana. Pero no se trata solamente de un cambio sónico, es también la transformación de la corporalidad que es exhibida por los artistas, desde Madona, hasta, por supuesto, los cantantes y bailadores de champeta y danzal (dance-hall cartagenero).

Cartagena no es la excepción de esta influencia afroamericana y, de hecho, como desde el principio de los tiempos picoteros, está a la vanguardia de tales ritmos y formas de bailar. “Estas impregnaciones múltiples, estos intercambios multiformes se interpretarán en otros términos, que movilizan una triple referencia, a África, a las Américas negras y a una “diáspora afroamericana”. Estas superposiciones permiten a la champeta conciliar los contrarios: ruptura y continuidad, tradición y modernidad, local y global” (Cunin, 2007: 178). Así, las relaciones entre lo externo y lo propio, lo caribeño, lo afro y lo global, han venido resignificando el espacio de la ciudad y en específico del picó donde lo popular, aunque de marcada influencia afro, manifiesta toda esta globalización históricamente alimentada, de forma localizada.

Lo que quiero plantear aquí es que la geografía de Cartagena esta sónicamente segmentada debido a unas dinámicas de poder que han segregado al negro y su música desde la época de la Colonia, a través de la reificación de los valores y las estéticas de los blancos y de la gente del interior, considerados los ideales desde la República (Cunin, 2003b; Pardo, 2010). En el renaciente nacionalismo, las políticas públicas han estado orientadas a la comercialización de la música folclóricas que no incluyen ningún ritmo picotero. El espacio

de la música que se escucha en los picós prácticamente se limita a su reproducción en estas fiestas y en algunas emisoras escuchadas por las clases populares de la costa caribe. Esta participación tan poco significativa se debe a que les es muy difícil competir a nivel regional con los ritmos escuchados en el interior del país, que se trata mayoritariamente de música que suena a escala internacional, o fusiones de música tropical con pop. Para Biddle y Nights es claro que existen unas relaciones desiguales que median estos procesos:

> La larga y compleja historia del encuentro entre la música popular, la nación y el nacionalismo revela una extraordinaria tensión entre las políticas culturales centralizadas de los Estados-nación y lo "local" o las prácticas musicales mayormente distribuidas de los músicos populares (tanto profesionales como amateur). En particular, la re-territorialización de las músicas locales heterogéneas a los fines nacionalistas ha implicado a menudo la muerte o el casi fatal desplazamiento de las identidades regionales (Biddle y Nights, 2007: 12).[32]

Esta es la historia de la música champeta y de su vehículo, los picós: Una práctica cultural ampliamente difundida

[32] Texto original: "The large and complex history of the encounter between popular music, nations and nationalisms reveals an extraordinary tension between the centralized cultural policies of nation-states and the 'local' or more distributed practices of popular musicians (both professional and amateur). In particular, the re-territorialization of local heterogeneous musics to nationalist ends has often signalled the death or near-fatal displacement of regional identities".

entre la clase popular cartagenera fruto de una re-territorialización de influencias africanas y caribeñas, desplazada en lo espacial por unas políticas culturales excluyentes, que responden a una lógica comercial.

Así, no es una coincidencia que exista una Cartagena paradisíaca y turística que poco tiene que ver con la champetúa, simbólica y geográficamente marginada: "Esos capitales simbólicos musicales son factor crucial en la producción y reproducción de múltiples relaciones de poder entre los diversos grupos sociales, por las que se perpetúan las desigualdades económicas y aquellas asociadas a las herencias étnicas y raciales coloniales, y la desigualdad de género de la dominación patriarcal" (Pardo, 2009). En Cartagena los picós se asocian con clase y tácitamente con raza. Así que lo que hay en medio del repudio elitista a esta música son relaciones de poder reflejadas en la distribución y en el entendimiento de lo espacial. No en vano "el espacio en particular, ha recibido una enorme atención, en la medida en que es un artefacto altamente construido por las mediaciones inherentes a la producción y a las prácticas de escucha" (Samuels et al., 2010: 337).[33]

Cartagena tiene tres localidades: Industrial y de la Bahía, De la Virgen y Turística e Histórica y del Caribe Norte. Para Paccini (1993) Cartagena es una ciudad con tres ciudades que más o menos corresponden con la división política por

---

[33] Texto original: "Space in particular has received a great deal of attention, as it is a highly constructed artifact of the mediations inherent in production and listening practices".

localidades. La Histórica y del Caribe Norte es la Cartagena de la postal turística. La Industrial y de la Bahía es la más densamente poblada y en ella habita una parte importante de la clase media de la ciudad, pero también incluye algunos barrios del sur y municipios rurales con gran pobreza como Pasacaballos (Pérez y Salazar, 2007). La localidad De la Virgen y Turística es lo que se conoce como el suroriente, famosa entre los cartageneros por ser la zona más champetúa de la ciudad. Claudia Mosquera y Marion Provansal (2000:4) definen muy bien la lógica espacial cartagenera:

> Una aprehensión realista de la ciudad nos lleva a afirmar que en ella existe una pluralidad de ciudades rechazadas en un marcado, sutil y agresivo juego de dominación y de poder que ha cargado de sentido el espacio urbano. Las élites de la ciudad, a través de su acceso privilegiado a las redes de divulgación simbólica han instalado las imágenes de ciudades que les resultan las más estéticas y comercializables.

A continuación veremos cómo esta pluralidad de ciudades rechazadas ha sabido forjar una espacialidad propia que está fuertemente influenciada por el universo picotero.

El suroriente

Krims, hablando de Otrabanda, la ciudad más turística de Curazao, menciona: "Historias de los arribos de mega cruceros e innovaciones turísticas planeadas usualmente dominan el periódico local en papiamento, *La Prensa*, al lado de sórdidas

historias de crímenes violentos entre la población indigente prácticamente intocada por los beneficios del turismo" (Krims, 2007: 54).[34] En Cartagena, a solo unas cuantas millas náuticas de esta ciudad, el panorama no es muy diferente.

A pesar de la gran expansión económica que ha tenido esta ciudad gracias a la reactivación del puerto comercial y el turismo, no es una coincidencia que la zona más champetúa sea la de mayor pobreza. Históricamente

> La gente negra tendía a quedarse, o era obligada a hacerlo, en nichos ecológicamente bastante marginales desde el punto de vista de la población blanca dominante, específicamente la franja costera, que es la única área, especialmente fuera de los pueblos, donde lo negro es una presencia visible predominante (Wade, 1997a: 321).

Cartagena, a través de sus campañas de turismo entre otros mecanismos (planes de urbanización, fracasados proyectos de relocalización de las viviendas en riesgo, valorización de las tierras) (Cunin, 2003a), ha logrado desplazar la pobreza, lejos del centro turístico a lugares que concentran los más bajos niveles de vida. Y estos lugares más pobres coinciden a su vez con la mayor concentración de gente negra (Pérez y Salazar, 2007). Así, "la mayoría de la población

[34] Texto original: "Stories of the arrivals of cruise megaships and planned touristic innovations often dominate the local Papiamentu newspaper *La Prensa*, next to lurid stories of violent crime among the island's indigent population mainly untouched by tourism's benefits".

cartagenera es pobre y de esa mayoría, la mayoría es negra" (Pardo, 2010:12).

Mi entrada al universo de la champeta fue a través de unos muchachos gaiteros, Alberto y Jorge Eliécer, que viven en Fredonia, un barrio ubicado al suroriente de la ciudad. Los conocí en el "Encuentro de Música de Gaita en Cartagena" que un párroco desplazó de la Plaza de la Trinidad en Getsemaní porque era Jueves Santo, argumentando que por más permiso que tuvieran de la Junta de Acción Comunal "¡Este espacio público es para rezar, para rezar y no para distraer la gente fuera de la iglesia!". Los gaiteros tuvieron que moverse con sus amplificadores y equipos para la Plaza del Pozo, una plazoleta a dos cuadras de allí mucho más pequeña, para evitar tanto una revuelta de las señoras rezanderas que se arremolinaban alegando en la puerta de la iglesia, como un ataque al corazón del indignado sacerdote.

Contándoles sobre mi investigación Jorge Eliécer y Alberto me hablaron de los muchos picoteros que conocían por su barrio y de la manera más amable y desinteresada se ofrecieron a presentarme a los personajes. Al otro día estaba yo en Fredonia recorriendo por primera vez las calles de una Cartagena que desconocía.

Nos encontramos en el CAI del barrio sobre la avenida Pedro Romero y comenzamos a caminar por calles destapadas hacia el oriente. Jorge Eliecer me cuenta que esto antes se inundaba, porque hacía parte la ciénaga de la Virgen, que crecía con los inviernos, y que el agua les daba hasta las rodillas. Me dice que aún sucede en los sectores más retirados, pero que en donde está su casa ya no.

Caminamos varias cuadras hasta llegar a la terraza de una casa donde vendían frutas y vegetales. Jorge Eliécer se acercó a un señor que estaba sentado a la sombra en una silla de plástico y lo saludó estrechándole la mano. Era Nevis, dueño del extinto picó El Temible. Nevis tiene alrededor de 40 años. Lleva un arete de oro y el pelo cortado tipo "greña paisa" (corto arriba y a los lados sobre las orejas y largo en la parte de atrás). Nevis dice que el picó "es su vida". Habla con nostalgia de cuando le produjo a Mr. Black la canción "Trapitos al agua" que fue un éxito que nunca registró en SAYCO, así que no vio las ganancias. Dice que para grabar esa canción tuvo que pagarle al cantante unos 400 mil pesos además de las horas de estudio que en esa época costaban 30 mil (precio que ha bajado debido a la competencia que representan los estudios caseros). Nos presentó también a Negrito Piano, Nilson Rincón, tamborero, baterista o tecladista (para el caso es lo mismo: el músico que se sube a tocar la percusión al lado del DJ en una batería eléctrica) del picó Gémini Junior y quien antes trabajaba para El Temible.

Salimos de allí y seguimos nuestro camino. Atravesamos la avenida Pedro Romero y el canal de Chaplundun en el que flotaban varios tarros de plástico y otras basuras. Nos internamos hacia el occidente al barrio Porvenir por unas calles cada vez más estrechas, por donde no alcanza a pasar ningún carro. Todos nos miraban cuando entramos al barrio, o mejor nos miraban más que en el barrio anterior. En un parque, que es más bien como un claro entre las casas, un lote desocupado con basura en el pasto, unas mujeres se trenzaban el pelo de una forma hermosa. Mi compañero antropólogo

quiso tomarles una foto pero un hombre llegó a decirles de manera agresiva que no se dejaran. Tal vez están cansados de ser exotizados, porque en Cartagena desde 1970 "las clases dominantes implementaban una intensa campaña para convertir a Cartagena en un espacio turístico de alto perfil que integra las playas con la ciudad colonial, y a lo que algo después se le ha agregado el componente étnico exótico con las palenqueras o los grupos de danza en versiones erotizadas para turistas en hoteles y lugares públicos" (Pardo, 2010: 9). Entre estas imágenes exóticas se encuentra la estética heredada de la práctica de los esclavos de trenzarse el cabello pegado a la cabeza y que hoy tiene infinitas variantes en las urbes africanas o entre la diáspora en las Américas y en Europa.

En aquél lugar Alberto preguntó a un conocido por el dueño del picó y nos adentramos algunas cuadras por entre los caminos. Llegamos frente una casa donde estaba sonando el picó El Pequeño. Se trata de un solo parlante grande pintado de colores fosforescentes acompañado por una consola y un par de brillos, como se denominan los parlantes pequeños para los sonidos agudos. Sin embargo, este picó suena con una potencia impresionante. El dueño del picó se llama Ferdinand El Ferdi. Estaba sin camisa exponiendo orgulloso su barriga. Yo le calculaba unos 30 años, pero Alberto me dice que solo tiene 24. De cada una de sus orejas pendía una gruesa candonga de oro llena de dijes del mismo metal. De repente estábamos rodeados de jóvenes de unos 15 a 16 años cuya función era respaldar al Ferdi, preguntándose qué hacíamos en el lugar.

Llegamos de nuevo a una calle transitable por vehículos donde un grupo de hombres de varias edades jugaban "tapita". En el medio de la vía tenían apiladas en un montículo miles de tapas metálicas de cerveza y gaseosa que me daban hasta la rodilla. El juego consiste en batearlas y mi compañero antropólogo les toma una foto que bien pudo costarle la cámara, según lo que dijeron Jorge Eliécer y Alberto. El Porvenir es un barrio "más apretao que pelo e' palenquera" dijeron mientras reían. Es decir que es un barrio peligroso. Me dicen que podemos entrar solo porque Alberto tiene familia allí, pero que jamás se nos ocurra ir solos.

Atravesamos por segunda vez la avenida de nuevo hacia el oriente y entramos al barrio Playa Blanca donde Alberto buscó que sus primos nos acompañaran hasta Puntilla. Dijo que hacía dos semanas habían matado a un muchacho del barrio. Sus tíos, sentados en la terraza de su casa meciéndose a la sombra, nos contaron que ahora hay una pandilla de pelados entre los 15 y los 16 años "que no respetan a nada ni a nadie". Ya con compañía seguimos nuestra ruta.

El sol del mediodía se reflejaba en la arena amarillenta de las calles y mientras caminábamos unos niños se encargaron de recordarme lo distinta que soy en aquel mundo. "¡Blanca Nieves!" me gritaron y reían. Luego discutieron si soy blanca con rojo o si soy roja con blanco. Esta anécdota, que ha hecho reír a varios, es una muestra de que "lo negro, social y culturalmente, está contenido en la visibilidad de la pobreza, en la complejidad de la conjunción de clase y raza de la desigualdad social en Cartagena" (Pardo, 2010); y estaba yo allí, más blanca de lo normal y con la cara roja por el calor,

rompiendo con lo que estos niños habían visto comúnmente pasar frente a sus casas marginadas.

Encontramos al picó El Demoledor sonando hacia la calle frente a una casa cuya terraza es el taller en el que se fabrican parlantes y equipos. El picó estaba sonando mientras probaban algunos arreglos. Saludo al DJ, Anuar Peralta, cuyo nombre artístico es DJ Ankys, aunque me dice que casi nadie lo conoce así. Me presentaron también al dueño del picó y a su productor musical, un soldado pensionado encargado de hacer contactos con algunos cantantes y conseguir dinero para poder pagar las grabaciones. Todos son jóvenes alrededor de los treinta años. Me atendieron en la terraza a la sombra de un árbol y la dueña de la casa me preparó un jugo con los mangos del árbol de su patio. Seguimos nuestro recorrido, nos despedimos de los primos de Alberto y finalmente en la avenida Pedro Romero tomamos un taxi hasta Cootraissbol, frente al terminal del trasportes, donde tocaba el picó El Conde en una fiesta palenquera.

El suroriente de la ciudad, como dije anteriormente, es conocido como el sector donde más fuerza tiene la champeta. Hablar, por ejemplo, del barrio Olaya Herrera, vecino a Fredonia, es remitirse de inmediato al imaginario de lo que es ser champetúo: por una parte, ser un rumbero de música champeta, por otra, ser indeseable para la sociedad. En Olaya, sobre la avenida Pedro Romero está la discoteca Didonky donde todos los fines de semana se monta algún picó. También está la discoteca Donde Fabiola a la que invitan a tocar a los DJ con la “maleta”, es decir con la música exclusiva de su

picó. Además todos los fines de semana la gente pone a sonar sus picós caseros en las calles.

Olaya es pues un barrio champetúo, pero esta palabra tiene una doble connotación: "Las identidades pre-definidas van a encarnar un territorio al que se le atribuirán inmediatamente las características de esa identidad" (Cunin, 2003b: 135). Es así como el suroriente recibe esta calificación que implica ser negro y pobre y escuchar un tipo de música. Según José Quessep, productor de champeta, "dependiendo de quién te lo diga y en que tono lo haga, bien puede estar volviéndote un cómplice de rumba y reconociéndose como igual, o te puede estar insultando"[35] *Champetúo* en su origen se refería a los que usaban cuchillos de cocina, champetas, para pelearse en las fiestas de picó (Muñóz, 2004; Martínez, 2003; Bohórquez, 2002). Pero cuando Viviano Torres empezó a grabar las primeras champetas criollas quiso que tuvieran este nombre a pesar de que algunos querían venderla como música "terapia" que blanqueaba al negro, para quitarle el estigma social (Cunin, 1998; Contreras, 2002).

> La terapia era la forma de baile, la expresión corporal. Yo le puse champeta de salida, luego la compañía decía que no, que la champeta es más difícil de vender (…) en cambio como terapia la gente ve el baile y tal y ahí vendemos los discos y tú te vuelves famoso más rápido, entonces dije "ah, bueno, pero tengan claro que eso no es terapia, es champeta". (…) Entonces, yo le decía "qué confusión hay ahora

[35] Entrevista con José Quessep, Casa de Qussep, 27 de abril de 2010.

> por eso". Pero yo fui aclarando todo eso. Apenas se unió el Ministerio tuvo que aclarase, se hizo el relanzamiento, es champeta. Entonces ya la gente empezó a olvidarse poquito a poquito. Y todavía algunos dicen [que es terapia] pero ya es muy poquito, ya la gente dice champeta, esto es champeta.[36]

Así, reconocerse como champetúo es casi una forma de resistencia. Se trata de decirle a la excluyente sociedad cartagenera que se tiene otra cultura, la invisibilizada, la de la rumba con música champeta y que en efecto *es* una cultura (Cunin, 2003a).

El suroriente está compuesto en su mayoría por barrios deprimidos que crecieron como invasiones alrededor de la gran Ciénaga de la Virgen y son barrios con problemas de pobreza, violencia e inseguridad, alimentadas por los imaginarios de la gente. Pero tal vez esta marginalidad fue la que alentó a que se generaran los picós como una forma de diversión y de catarsis: "El arte es la huida natural para alejarse del hueco de la tragedia social, la champeta es el refugio sonoro de su lucha por ser reconocidos en una Cartagena que no hace parte de la postal turística" (Muñoz, 2002: 77). Del suroriente geográfico han salido picós muy importantes como el Gémini de Mr. Black, cantante, DJ y picotero que vive diagonal al CAI de Fredonia.

---

[36] Entrevista con Viviano Torres, oficina de Viviano, edificio Comodoro. 31 de marzo de 2010.

Pero la ciénaga está al oriente de la ciudad y comprende muchas hectáreas de agua salina que va desde la Boquilla, al Norte, hasta el sur de la ciudad. Es por ello que lo que se llama suroriente no coincide geográficamente ya que los barrios costeros de la ciénaga, alrededor del Cerro de la Popa, también son considerados como surorientales por la gente común, por ser pobres y tener una estrecha relación con los picós. La gran mayoría de estos barrios del llamado "suroriente" son estratos 0, 1 y 2. Tres de las cuatro UCG (Unidades Comuneras de Gobierno) de la localidad de La Virgen y Turística son estrato 1 y tienen los mayores niveles de necesidades básicas insatisfechas y miseria, además de altas tasas de homicidio que tristemente han sido adjudicadas a los picós, ignorando la pobreza, segregación, marginalidad espacial y la poca infraestructura para servicios y recreación como causas más directas.

> En Cartagena es claro que las personas más pobres se encuentran localizadas en zonas específicas de la ciudad. Adicionalmente, es en estos sitios donde los habitantes tienen un menor acceso a los servicios básicos y de esparcimiento. Estas limitaciones condicionarán definitivamente a las nuevas generaciones a continuar rezagadas frente a los habitantes de las zonas prósperas de la ciudad (Pérez y Salazar, 2007: 22).

Además, entre el 20 y el 60% de los habitantes de estos barrios se reconocen de raza negra, siendo el porcentaje restante seguramente moreno (Ver anexos 3 y 4).

En uno de estos barrios del "suroriente" no geográfico, San Francisco, nació y comenzó a tocar y ganar fama el Rey de Rocha, el picó más grande de la Cartagena, luego de que sus dueños inmigraran de Rocha, su pueblo natal.[37] Aunque este barrio hace parte de la localidad Histórica y del Caribe Norte, presenta serias dificultades socioeconómicas (Pérez y Salazar, 2007).

En el barrio La María, perteneciente a la localidad de la Virgen, están las oficinas de este picó. La primera vez llegué en un mototaxi que tomé en la avenida Pedro de Heredia, frente al lugar en el que me hospedaba. Recorrimos la avenida Los Comuneros en sentido oriental hasta la calle 48 donde doblamos a la derecha. Subimos una pequeña loma y de repente estábamos frente al mar. A mis espaldas, muy cerca, el Cerro de la Popa. Me costó trabajó entender este paisaje. Una extensión enorme de agua frente a mis ojos, tan lejos de donde quedaba en mi imaginario la costa. Entré a la sede del Rey de Rocha subiendo unos escalones y desde allí alcancé a ver al otro lado una línea verde de vegetación y caí en cuenta de que estaba al pie de la ciénaga de la Virgen. Entendí entonces por qué a la llegada, desde el avión en los últimos minutos de vuelo, se alcanzaban a ver los barriles de petróleo de Mamonal y luego el "mar" al oriente.

La sede del Rey es una oficina en la casa de la madre de todos los Iriarte. Esta casa tiene tres pisos y una terraza en la que se reúnen todos los cargadores (encargados de armar

---

[37] Entrevista con Alberto Arias , DJ del picó Rey de Rocha; La María. 13 de abril de 2010.

el picó) los martes para recibir la paga del trabajo del fin de semana, y el ingeniero de sonido para hacerle mantenimiento al equipo. Es claramente una gran casa lujosa en comparación con las de sus vecinos. Andando por un corredor que bordea la casa se accede a la oficina que está debajo del apartamento de Humberto Castillo, administrador del Rey y antiguo comerciante de exclusivos de champeta.

La oficina es bastante amplia con una cocina y un dispensador de agua. En todas las paredes hay afiches del Rey de Rocha, bien sea de los volúmenes, de algunos toques o de discos que patrocinaron. Incluso hay un afiche que dice "El Rey de Rocha y sus artistas" en los que aparecen las fotos y el nombre de El Twister, Luis Tower El Razta, Viviano Torres, Tony Cruz y Mr. Black. Además hay un gran "Calendario artístico" con todos los meses del año 2010 en donde, pegando calcomanías de colores, señalan las fechas que están separadas para presentaciones.

En una esquina hay un computador con su respectiva impresora y al lado de este un equipo de sonido con una consola grande. Frente a la puerta, al lado de los equipos, está el escritorio de Humberto, en el cual atiende a la gente, solicita pedidos a través de internet y contesta las muchas llamadas que recibe a su teléfono celular.

En otra visita a la sede del Rey de Rocha, junto con el equipo de filmación tomamos un taxi en la Torre del Reloj de la ciudad amurallada. Cuando le dije al conductor nuestro destino se sorprendió y no dejó de preguntarme constantemente si sabía para dónde iba, y si conocía a alguien que me recibiera en el lugar porque esos sectores eran "candela". Esta

vez dio la vuelta al Cerro de la Popa por la parte norte recorriendo primero la avenida Santander (que es la que bordea el mar) para, luego de algunas vueltas y de tener que preguntar a la gente del sector cómo llegar, tomar la avenida Daniel Lemaitre hacia el sur y finalmente los Comuneros. De tomar una moto en un barrio popular a un taxi en la zona turística, hay una gran diferencia. Sobre todo porque en el imaginario de la gente, los de la zona turística nada tienen que hacer en los sectores del suroriente.

Si la idea de suroriente se relaciona con la champeta sería un poco más preciso hablar de los barrios que quedan al oriente de la avenida Pedro de Heredia, volviéndose esta vía un referente geográfico de suma importancia. La Pedro de Heredia divide la ciudad en oriente y occidente y atraviesa toda la geografía que no aparece en los mapas de turismo de Cartagena. Además, sobre la avenida están situadas muchas discotecas, algunas en las cuales tocan los picós a medio armar y otras a los que invitan a los DJ picoteros a tocar luego de los eventos.

Un punto de referencia para toda la ciudad es la bomba de gasolina o el cruce de El Amparo. Se trata de una glorieta en la que hay dos bombas de gasolina y que comunica la avenida Pedro de Heredia con el sur, hacia donde está la terminal de transportes y la salida a Turbaco. Además, comunica la Carretera de la Cordialidad, que lleva a hacia el oriente a Barranquilla, con la Carretera Troncal de Occidente. Sobre esta troncal y alrededor de la bomba de El Amparo se encuentra una de las zonas rosas más importantes de la ciudad.

Discotecas de crossover, salsa, vallenato y danzal, además de unos cuantos burdeles.

Así pues, en los barrios del occidente también hay una fuerte influencia de la champeta, especialmente en lugares como Blas de Lezo, contiguo al cruce de El Amparo, donde está el Club de Amigos que es utilizado para toques de picó; El Bosque, barrio en el que está el estudio de Rafael Puentes y cercano al domicilio del DJ Blacho del picó El Chulo; Zaragocilla, donde hay otra plaza picotera importante, y San Fernando en el que hay discotecas para fiestas de este tipo. Resulta entonces que nos encontramos ante una Cartagena ampliamente champetúa donde lo "suroriental" se ha tomado el occidente y hasta sectores del norte que hacen parte de la localidad de La Virgen y Turística.

El cerro de la Popa

El cerro de la Popa queda incluido dentro de esta división marcada por la Av. Pedro de Heredia y los barrios alrededor de este accidente geográfico, conocido por muchos como referente turístico por el convento en la cima y su hermosa vista al mar y a toda la ciudad, tienen también un papel importante en el universo picotero. Al sur del cerro está La María donde se encuentra la sede del Rey de Rocha. Al oriente del cerro se halla San Francisco con un parqueadero enorme que es una plaza importante para toques de picó. Al nororiente, cerca de la avenida Santander que es la ruta que recorren los turistas hacia el "paraíso", está el barrio Canapote, en cuyo club social se hacen fiestas de miles de personas.

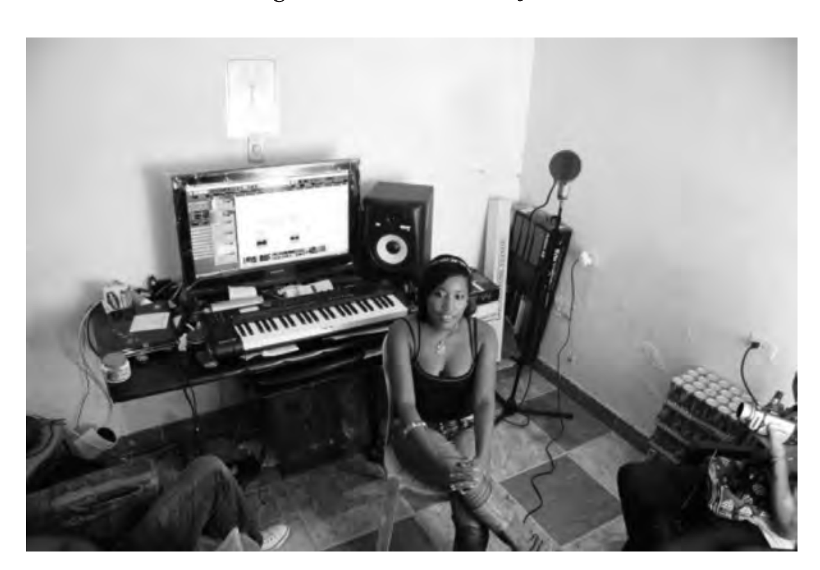
Al norte del cerro encontramos barrios como Torices y Nariño. El primero es importante porque es el barrio en el que se originaron los picós el Sabor Estéreo y El Passa-Passa. El dueño del primero, Santander Ríos, es padre del dueño del segundo, Déberson Ríos. Para llegar a la casa de estos picoteros es preciso tomar el Paseo Bolívar y luego bajar un par de cuadras hasta encontrar una casa en cuyo frente un grupo de dos o tres hombres trabajan arreglando carretillas para la venta de frutas. Este es el ingreso principal del señor Santander. Por esta razón en la terraza se encuentran siempre varias partes de metal, ruedas y piezas de madera que sirven para la construcción de tales carretas, además de poder ver alguna señora meciéndose tranquilamente al atardecer, como lo hacen en casi todas las casas de esta ciudad.

Al entrar a la casa lo primero con lo uno se encuentra es con la sala que, en lugar de muebles, tiene guardados los equipos de ambos picós. Atravesando la sala se llega a un corredor donde está la puerta del estudio de Déver, al cual nos invitó en varias ocasiones. El estudio es un cuarto pequeño con un computador, una consola, un sintetizador, un sofá, algunas sillas de plástico y aire acondicionado. No tiene ventanas ni cabina de grabación y la voz se registra a través de un micrófono que tiene un filtro, en la esquina del estudio.

Fue esta calle la que cerraron el día en que se reestrenó el Sabor Estéreo en un duelo contra el Guajiro, en julio de 2010. En esta misma calle viven además, el señor Níber García, anterior DJ de El Sabor Estéreo, y Anthony, su hijo, que ayuda a Déver en la misma labor. También es su vecino, Lil' Silvio, uno de los cantantes más importantes del Passa-Passa. Se

trata de dos generaciones del mismo barrio de fanáticos del picó que han seguido los mismos pasos, aunque en otros tiempos. El Passa-Passa Sound System parece, en muchos aspectos (tecnología, estética, público asistente, formas de producción musical), la evolución de El Sabor Estéreo.

Fotografía 1. Estudio del DJ Déver



Daniela, cantante del Passa-Passa.

Al sur de Torices, más cerca del cerro, se encuentra el barrio Nariño. Es famoso por albergar una gran cantidad de gente inmigrante de San Basilio de Palenque, razón por la cual Melchor, cantante de champeta, tiene allí su casa. Fue Charles King quien nos llevó hasta allá cuando le preguntamos en qué lugar le gustaría que hiciéramos alguna toma de video. La locación fue el terreno que hay frente a una casa donde ahora vive su tía, en

la que él pasó varios de los años de su vida, antes de trastearse a San José, al sur de la ciudad, por la salida a Turbaco.

Llegamos en un taxi que nos dejó en la falda de la montaña. Luego subimos varias escaleras de cemento hasta la casa. Allí nos esperaba Melchor contemplando la vista. Algo del poco verde que queda en Cartagena rodeaba varias de estas casas construidas en una zona montañosa y con gran inclinación. El sol de las tres de tarde doraba el aire y el azul petróleo del mar se extendía hacia el norte hasta unirse con el cielo blanquecino. En la terraza varios jóvenes curiosos miraban lo que sucedía y cantaban las canciones de ambos intérpretes. Esto tan apacible era estar al pie del Cerro de la Popa, un sector famoso por ser peligroso, por ser champetúo.

Fotografía 2. Champetúos en el Cerro de la Popa



Charles King (primer plano) y unos muchachos del barrio Nariño (Fotografía de Omar Romero).

No digo que algunos de estos barrios no sean complicados en materia de seguridad así como de pobreza, factores que parecen ser inversamente proporcionales, según los cálculos de Pérez y Salazar (2007) es el sector donde queda La María y los barrios vecinos que bordean la ciénaga los más violentos en la tasa de homicidios por cada 100 mil habitantes. Nariño, que queda al norte del cerro, lejos de la ciénaga, parecía tranquilo. Un barrio familiar que también entra en los planes de las constructoras para hacer grandes y lujosos condominios, cercanos al mar y con excelente vista.

Bazurto

El mercado de Bazurto es el epicentro de la champeta en Cartagena y en general del mundo diurno del picó. Es el sitio donde trabajan los piratas encargados de la difusión de la música y así mismo los revendedores de compilados, volúmenes y demás producciones fonográficas. La economía en el circuito picotero es casi toda informal, excepto porque al final los artistas y productores registran los discos en SAYCO y ACINPRO. El sistema funciona a través de tratos de palabra entre las personas (menos en el caso de Déberson Ríos que decidió "firmar" a El Vega, uno de sus cantantes, como exclusivo de su picó). Los discos los hace un "pirata" aunque tiene toda la autorización de los dueños de los derechos de autor. "Pirata" le llaman a aquellos discos que no "son originales"[38] por no estar prensados y no tener la contracara

[38] Entrevista realizada a Déberson Ríos, estudio del barrio Torices, 6 de septiembre de 2010.

plateada. Luego estos discos son distribuidos a vendedores y pronto copiados por verdaderos piratas, "soltaron un CD y salió como en tres versiones"[39] explica Anuar Peralta, DJ del picó El Demoledor. Al parecer este tipo de comportamientos, donde lo legítimo y lo pirata se nutren mutuamente no ocurre únicamente en Cartagena. Brian Larkin ha investigado la forma de circulación de videos en Nigeria que maneja unas lógicas similares:

> En el caso nigeriano esto se ve de manera más llamativa en el auge de una nueva industria que hace largometrajes fílmicos directamente para el consumo doméstico (Ver Larkin 2000; Haynes 2000; Ukadike2000; Ukah 2003). Esta nueva industria ha sido pionera en nuevos géneros fílmicos y han generado un modo completamente nuevo de reproducción y distribución, que utiliza capital, equipamiento, personal, y distribución de las redes piratas. Estos videos nigerianos son una forma legítima que no podría existir sin la infraestructura creada por su doble ilegítimo, la piratería (Larkin, 2004: 290).[40]

---

[39] Entrevista realizada en el barrio Puntilla, 6 de abril de 2010.

[40] Texto original: "In the Nigerian case, this is seen most strikingly in the rise of a new video industry that makes feature-length films directly for domestic video consumption (see Larkin 2000; Haynes 2000; Ukadike2000; Ukah 2003). This new industry has pioneered new film genres and generated an entirely novel mode of production and distribution that uses the capital, equipment, personnel, and distribution networks of pirate media. These Nigerian videos are a legitimate media form that could not exist without the infrastructure created by its illegitimate double, pirate media".

Así mismo, en Cartagena, a través de la infraestructura de la piratería, circulan los discos, volúmenes, compilados y sencillos de la música producida en los picós. Es en el mercado de Bazurto y a través de la infraestructura de la "piratería" que los discos de música africana, antes reducidos a los LP exclusivos que cada picó tenía, pueden ser ahora comercializados. De la misma forma se distribuye la música champeta, forma esta que no genera ningún interés para las empresas fonográficas formales.

Además de ser prácticamente la única vía de difusión, la piratería es la única opción de acceso a las fuentes fonográficas para personas sin la capacidad económica para adquirir discos originales, que es la condición de la mayoría del público champetúo. Para Elizabeth Cunin (2007:180) la champeta ha vuelto accesible una "una cierta modernidad a una población que no se reconoce en el modelo norteamericano y andino que le ofrecen la ciudad y el país". El danzal por su parte, aunque también utiliza este mercado informal, ha buscado difundirse a través del internet de manera gratuita.

Además de casetas de música pirata, en el mercado de Bazurto hay tiendas especializadas en champeta y música africana original, donde se consiguen los LP de antaño, con los sellos arrancados por haber sido exclusivos, pero con sus carátulas recuperadas, y CD prensados de artistas criollos. También hay lugares para comprar los equipos de picó y se ubica el sitio donde se pintan los afiches promocionales de las fiestas picoteras que, de martes a viernes en las mañanas, se vuelven el punto de encuentro de los actores del universo picotero.

Dadas estas características de Bazurto, fue para mí la más afortunada de las coincidencias haber dado con un sitio de residencia tan próximo al mercado y a solo una cuadra de la avenida Pedro de Heredia que atraviesa la ciudad de Norte a Sur, lo que significa una gran facilidad de transportarse a cualquier parte de Cartagena. Eso sin agradecer la excelente arrendadora que me alquiló el lugar y me trató como a una hija.

Bazurto es la plaza de mercado más grande en Cartagena. Está ubicada alrededor de la avenida Pedro de Heredia, abarcando prácticamente todo el Barrio Chino desde la carrera 22 al norte, hasta la transversal 22 al sur, que cruza por debajo de un puente vehicular sobre la avenida Pedro de Heredia. Se trata de más de diez cuadras de largo y varias incontables de ancho (por su tamaño irregular y los muchísimos caminos internos del lugar que asemejan un laberinto) hasta la avenida de El Lago que da al caño de Bazurto (o Ciénaga de Las Quintas). Por lo menos diez centros comerciales y veinte grandes almacenes de ropa y enseres de hogar principalmente se extienden a ambos lados de la Pedro de Heredia. Además, frente a los locales oficiales del costado occidental cientos de casetas hechas con palos de madera, lonas y mesas se montan cada mañana en el andén. Para atravesar el mercado es preciso entonces caminar a través de estos locales hechizos donde venden discos, videos, ropa, calzado, repuestos para ollas de presión, aguacates, plátanos, yuca, suero, bollos entre muchas otras cosas perecederas y no perecederas.

Como estas casetas están sobre la calle el espacio se lo pelean los transeúntes con las busetas. Algunas, las que toman la avenida Pedro Romero hacia el suroriente, tienen

que meterse obligadas por este carril caótico y permanecen casi quietas, deslizándose lentamente hasta por media hora, mientras atraviesan las cuadras del mercado. Lo que se oye es bastante particular, pitos todo el tiempo, los gritos de los vendedores promocionando su mercancía y los de los *sparrings* de las busetas (los ayudantes del conductor que cobran el pasaje) que anuncian su destino. Además, cada tres o cuatro de estas casetas hay un lugar que pone música y en un televisor un video, por lo general de accidentes espectaculares y de toreros corneados. La mayoría de lo que suena durante este recorrido por entre las casetas que dan a la Pedro de Heredia es champeta, aunque también algunos reggatones, rancheras y vallenatos.

Pero este *beat* de la champeta que después de un tiempo se vuelve inconfundible sonando a todo volumen y a veces coincidiendo con el de la música de los radios de las busetas, el tono de los pitos y el coro de los gritos en un concierto disonante, parece que dictara el ritmo de todo el mercado. Se trata de un *soundscape* (paisaje sonoro) construido por una serie de prácticas sociales, políticas e ideológicas, que a su vez afecta estas relaciones: "El paisaje sonoro es en alguna forma análogo al paisaje terrestre, en la medida en que contiene todo a lo que el oído está expuesto en una determinada locación sónica. Así como el paisaje terrestre, el término contiene fuerzas contradictorias de lo natural y lo cultural, lo fortuito y lo compuesto, lo improvisado y lo producido deliberadamente"[41] (Samuels et al., 2010: 330).

[41] Texto original: "Soundscape was somewhat analogous to landscape, insofar as it attempted to contain everything that the ear was exposed to in a given sonic

Así Cartagena en general y Bazurto de una forma concentrada están comprendidos en un paisaje geográfico enteramente atravesado por una cultura del sonido que ha sido determinante en la transformación del espacio físico. "el ruido ambiental (…) hace al paisaje sonoro cotidiano expresivo de valores culturales" (Leyshon et al., 1995: 424)[42] y los sonidos del mercado son expresivos de valores altamente champetúos, que por lo tanto no entran en de las convenciones de la ciudad postal. Como Cunin resumió: "el mercado reúne los obstáculos y las contradicciones de la ciudad, de esta Cartagena popular y desordenada, que la Cartagena turística e internacional quisiera borrar del mapa" (Cunin, 2003a: 292). De allí que Bazurto no aparezca en el mapa de "Colombia es Pasión".

De hecho la misma palabra champetúa es definitoria de un paisaje sonoro. Se refiere a la música, pero es también un ritmo que está en los cuerpos de las personas, en la forma de moverse, de mirar y de hablar de estas, así como también hacer referencia a un nivel sociocultural de forma peyorativa. Cunin explica (2007: 178) que "La asociación, presentada como evidente, entre el "negro" y la música, es una mezcla de naturalización de la cultura y de referencia a un África inventado, que reconoce al otro asignándole al mismo tiempo un lugar circunscrito y un estatuto inferior, relegándolo a la

---

setting. Like "landscape," as well, the term contains the contradictory forces of the natural and the cultural, the fortuitous and the composed, the improvised and the deliberately produced".

[42] "Discussing environmental noise (…) makes the everyday soundscape expressive of cultural values".

periferia geográfica y cultural de la nación colombiana". Así, este paisaje sonoro champetúo construye una espacialidad física de marginalidad en la que vive una mayoría negra.

Nos detuvimos un día en una de estas casetas improvisadas del mercado, en el puesto del DJ Alex a comprar música. Alex y su hermano atienden el negocio y venden música en discos por artista o en compilaciones de todos los géneros populares: pop, rock, rancheras, reggaetones, merengues, vallenatos y, por supuesto, champetas tanto africanas como criollas, además de danzal. Según Alex, los géneros picoteros (africana, champeta y danzal) son los que más se venden. Organizados sobre una mesa en pilas y en cajas está la mercancía. Alex tiene una maleta como las que tienen los DJ de los picós con la tapa pintada con un letrero neón que dice "Alex discos". Dentro de la maleta, abierta, está la consola desde la cual pone la música y los videos que aparecen en un televisor pequeño que hay sobre una repisa detrás de él. Los discos cuestan entre 1.500 y 5.000 pesos dependiendo de lo que contengan y, especialmente, de quién los compre.

Yamiro Marín, uno de los pocos productores que graban música picotera original, dueño de la disquera Rocha Discs, antes disquera exclusiva del picó Rey de Rocha, explica:

> Hoy lo que manda es la piratería a nivel mundial. Tu sacas un CD y en el momentico puedes vender veinte ahí, puro pirata. Es muy difícil ahora competir con la piratería, y el CD también es muy barato. Un CD lo pueden vender a 2 mil pesos, mil pesos (…). Ahora hay tantos picós que hacen tanta música, yo por ejemplo hago cinco o cuatro canciones

> y los demás picós me dan sus canciones para que yo los ponga en un CD original. (…) así también le sirve a Michel [cantante] porque yo le doy un certificado con el que se puede afiliar a ACINPRO.[43]

Finalmente la piratería trabaja de la mano con lo legal. Como explica Brian Larkin para el caso del mercado pirata en Nigeria:

> Una economía paralela se ha desplazado al lugar central, superponiéndose e interpenetrándose con la economía oficial, mezclando lo legal y lo ilegal, uniendo actores sociales, y organizando redes comunes. Esta infraestructura crea sus propios modos de espacialidad conectando Nigeria [en este caso Cartagena] con nuevas redes económicas y sociales (Larkin, 2004: 309).[44]

Así se amplía el alcance de esta música afectando nuevos espacios geográficos y simbólicos.

En estos contextos donde los "originales" son cada vez más escasos y la lucha contra la piratería está casi perdida, la industria musical picotera sigue funcionado a través de los canales de comercio no formales y han sabido sacarle

---

[43] Entrevista con Yamiro Marín, centro comercial La Colonial, 29 de abril de 2010.

[44] Texto original: "The parallel economy has migrated onto center stage, overlapping and interpenetrating with the official economy, mixing legal and illegal regimes, uniting social actors, and organizing common networks. This infrastructure creates its own modes of spatiality, linking Nigeria into new economic and social networks".

provecho como vía de difusión y propaganda del picó y los cantantes. Así como en el caso de la tecnobrega brasilera, para la champeta la piratería es un mal necesario (Lemos y Castro, 2008) que permite la continuidad de un circuito económico y estético que tiene pocas posibilidades dentro del mercado fonográfico formal (Ochoa y Botero, 2007).

Se establece entonces una relación paradójica con los medios piratas; condición que no es exclusiva de Cartagena,

> La piratería es un fenómeno ambivalente en países como Nigeria. Es ampliamente temida por la industria fílmica local y por los artistas musicales como destructiva de las pequeñas ganancias que se logran por propiedad intelectual. Tiene efectos desastrosos en la música local y contribuye sustancialmente a la erosión de la industria como un todo. Pero, al mismo tiempo, mucha de esta misma gente consume piratería tanto en el ámbito privado como en el profesional. La piratería ha vuelto alcanzable a los nigerianos una amplia gama de medios mundiales a una velocidad que ellos jamás imaginarían, conectándolos con un circuito acelerado de flujos mediáticos globales (Larkin, 2004: 297).[45]

[45] Texto original: "Piracy is an ambivalent phenomenon in countries like Nigeria. It is widely feared by indigenous film- and music makers as destructive of the small profits they take by way of intellectual property. It has had disastrous effects on indigenous music makers and contributes substantially to the erosion of the industry as a whole. Yet at the same time, many of these same people consume pirate media both privately and professionally. Piracy has made available to Nigerians a vast array of world media at a speed they could never imagine, hooking them up to the accelerated circuit of global media flows".

Que Nigeria y Cartagena compartan una infraestructura paralela, donde lo legítimo y lo pirata conviven, habla no solo de la forma en la que circulan los medios en el mundo globalizado, sino de la generación de estéticas propias de los grupos marginados, impulsadas en parte por la tecnología que utilizan.

Sabor champetúo

Dentro de los centros comerciales de Bazurto hay varios locales pequeños bien organizados. Pero, atravesando en sentido occidental, la única vía pavimentada que hay dentro del mercado se extiende hacia el laberinto que mencioné antes en el que se venden principalmente alimentos. En uno de los graneros se puede encontrar a Julio "Pájaro" Acosta, dueño de uno de los picós salseros más viejos de Cartagena. El Pájaro es un hombre que rodea los cincuenta, amable, pero serio. Vestía una camisa de botones de manga corta y un pantalón de dril. Es moreno, de pelo muy corto y bigote frondoso con canas. El granero en el que atiende lleva su nombre y en una de las paredes está un cuadro pintado por Alcur, famoso dibujante de telones para picó. En este aparece dibujado y decorado con escarcha brillante un indio de taparrabos, sombrero arahuaco y mochila con un arco y una flecha, que le pisa el bastón a un elegante hombre de sombrero de copa, que es el símbolo del picó El Conde. Se trata del Guajiro Tira-Flechas, nombre e imagen de su picó, al que pone a sonar en las noches, cuando sale de vender víveres en el mercado.

Caminando hacia el norte por el mismo pasaje del granero de El Pájaro y doblando luego a la izquierda, se sale del laberinto, llegando a los límites del mercado dibujados por la

avenida El Lago que bordea la costa del caño de Bazurto: una extensión de agua cenagosa que separa la isla de Manga del resto de la ciudad. En la cara del mercado que da a esta avenida se encuentran los locales de comidas. El lugar no es el más agradable: todos los desperdicios de comida, cocida y cruda, junto con pedazos de icopor y plástico son arrojados al Caño de Bazurto, sin regulación alguna. Garzas, pelícanos y chulos se dan un festín de carroñeros. Paseamos por estos lugares buscando el sitio de Orlinda, recomendado por Charles King, para comer arroz con camarones. Llegamos a una especie de plaza interna, pequeña y extrañamente calmada, donde se venden pescados fritos con yuca, envueltos en papel kraft, exhibidos sobre mesas de madera.

Orlinda, encantada con la visita, nos dispuso una mesa para los ocho que éramos frente a fogones de leña con la brasa ya casi extinguida. Nos comunicó para nuestro pesar que no tenía más arroz de camarones, pero en cambio nos ofreció arroz con mariscos, arroz con cangrejo y arroz con fríjoles negros, además de sancocho de pescado como entrada y conejo guisado, ceviche de pollo o sábalo frito de proteína. La mayoría pedimos pescado frito con una degustación de los tres arroces. Aunque el conejo y el pollo también estaban buenos.

Comimos en platos de plástico y tomamos cerveza Costeñita hasta la saciedad. Mientras tanto Orlinda nos contó que conocía a Charles King porque había sido bailarina de champeta y todo lo que sabía se lo debía a él. En la época en que Charles fue bailarín, ella fue su pareja y junto con su

hermana habían aparecido en varios videos de Anne Swing (grupo de champeta) que nos recomendó ver.



Fotografía 3. Bazurto



El Runner

Siguiendo nuestro camino, en el extremo sur del mercado, terminan las casetas en la zona donde los comerciantes limpian los pescados y los exhiben sobre mesas de madera durante todo el día. Es fácil imaginar el olor de este sector con escamas y vísceras de peces, cáscaras de frutas y agua sucia

acumuladas por más de treinta años, hirvientes por el calor infernal del pavimento.

Frente a este aromático lugar, cruzando la avenida, antes del puente de Bazurto, se yergue orgullosa y colorida la fábrica de hielo. Se trata de la pared de una bodega más alta que el resto de los locales del sector. De la mitad de la pared hasta el techo se cubre con los afiches del tamaño de por lo menos dos pliegos que anuncian las fiestas de picó del fin de semana. Todos los afiches son dibujados a mano con colores neón y letras gruesas y dan información sobre el picó que tocará, el lugar y la fecha del evento. El Runner se atribuye haber sido quien ideó el pegar los afiches en la fábrica:

> La pared de la fábrica, aquella que está allá arriba, yo fui el que lo inventé. El de la idea fui yo pa' que pegaran carteleras allá. Como ahí se bajaban los buses entonces todo el mundo se bajaba ahí y miraban pa' allá arriba, pa la fábrica de hielo, entonces ahí es donde lo ven todos. Todo el mundo está pendiente de cuándo los espectáculos y van pa allá, miran a la fábrica de hielo porque ahí aparecen todas las carteleras de todos los bailes, todos los picós.[46]

La fábrica es pues el centro de información de la "movida picotera" por excelencia, además de representar toda una estética.

De vuelta al centro del laberinto, entre bodegas, locales, graneros, carnicerías y tiendas de ropa, está el lugar de El

[46] Entrevista con El Runner, centro comercial El Colmenar, julio de 2010.

Runner. No se trata de un local. Es entre los corredores de las bodegas de la parte de atrás del centro comercial El Colmenar donde trabaja este personaje. Para dar con él solo basta preguntar en cualquier parte del mercado y a cualquier vendedor por El Runner, el que pinta los afiches.

Fotografía 4. Propaganda para picó



La Fábrica de Hielo. Al fondo el Cerro de la Popa (Foto propia).

El Runner es un hombre de mediana edad, piel trigueña, que lleva el pelo tipo "greña paisa" (corto arriba y a los lados con crespos largos en la parte de atrás) y una camiseta blanca manchada de pintura, con un estampado de letras negras que dice "runner" varias veces de forma horizontal, demarcando su pronunciada barriga. El Runner lleva en este oficio

más o menos 15 años y comenzó muy joven por su propia iniciativa de ponerle color con marcadores a los pálidos afiches de picó que veía por las calles. Cuando el organizador de uno de los eventos de un picó que él seguía (era fan) vio por las calles lo que El Runner había hecho, le propuso que le hiciera unos cuantos afiches y a cambio lo dejaba entrar gratis a las fiestas. Su estilo pronto se popularizó y más tarde comenzó a cobrar más que el patrocinio de la rumba por su trabajo. No obstante, hoy en día El Runner va de fiesta en fiesta cobrando y en ocasiones le pagan una parte de lo que le deben con botellas de licor.

En las paredes de las bodegas de este sector El Runner pega varios pliegos de papel periódico, con pegante en las esquinas. Hay seis u ocho jóvenes pintando en los afiches con pinceles, son tan rápidos que es difícil contarlos. Van aplicando capas de cada color y cada uno se encarga de un tarro de témpera. Primero el fondo amarillo, una serpentina que atraviesa en diagonal el papel y que se seca pasándole una broncha limpia. Luego las letras, negras, rojas, azules y verdes. Estos letreros artesanales son los anuncios que promocionan los picós en diferentes partes de la ciudad.

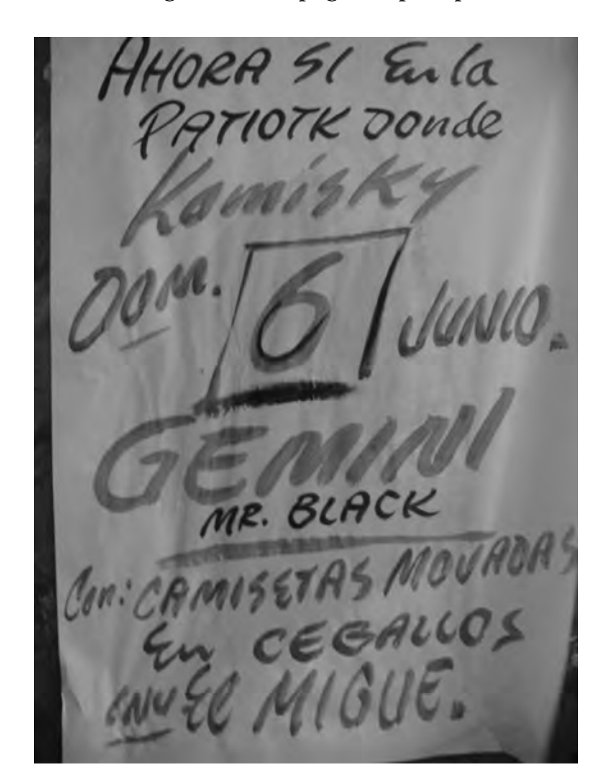
El Runner diseña en un pedazo pequeño de papel blanco el orden en el que la información va a aparecer para cada uno, de tal forma que cada afiche, aunque es una pieza única, parece la fotocopia del anterior. De arriba abajo aparecen entonces el sitio donde será la fiesta, el nombre del picó en letras un poco más grandes, subrayado y seguido del eslogan que caracteriza a cada uno: “el Rey, el del meke” o el “Passa-Passa, el que todo lo pega”. Si el evento tiene alguna particularidad,

por ejemplo, “camisetas mojadas”, “entregando el volumen” o “grabando el volumen”, también se especifica. La fecha es muy importante y se resalta con un recuadro que simula un calendario. Finalmente se escribe “inv:” que abrevia la palabra invita y a continuación se pone el nombre del organizador del evento lo que le da credibilidad a la fiesta. Pueden hacer entre 100 y 150 unidades por evento, de los descritos anteriormente que son sencillos (de un pliego de papel, con fondo amarillo y letras negras, azules y rojas). Cada uno cuesta mil pesos que paga el organizador del evento. También, por cada fiesta, hacen el afiche grande que pegan en la pared de la fábrica frente al mercado (entre dos y cuatro pliegos pegados, en fondo negro y letras de colores fluorescentes; amarillo, fucsia y verde neón).

Este estilo de afiches es casi el único y sin duda el más popular. Se hace muy fácil entonces reconocer los afiches desde lejos y no dudar ni por un minuto que se trata de promociones para fiestas de picós. Es muy extraño ver un afiche pegado solo, por lo general se pegan cuatro o cinco en una misma pared uno al lado del otro. Incluso en algunos casos son el mismo afiche repetido, ya que esto les da visibilidad.

Luego de que están listos y secos, los encargados de pegar estos afiches tanto en la fábrica como en distintos puntos estratégicos de la ciudad son los cantineros. Ellos esperan pacientemente y se llevan doblados los afiches en una mototaxi que contratan: hay varios puntos obligados sobre la avenida Pedro de Heredia, desde Chambacú, al norte, muy cerca del monumento de la india Catalina, hasta el terminal de transportes al sur. En el separador de la Pedro de Heredia,

Fotografía 5. Propaganda para picó



a la altura del mercado, se pagan algunos. Debajo del puente de Bazurto, también. Es posible encontrar varios afiches más por la avenida Crisanto Luque al occidente de la ciudad y especialmente por la Pedro Romero, que, como se comentaba anteriormente , atraviesa el suroriente de Cartagena, el sector más champetúo. Así mismo es muy importante pegar los afiches en los barrios en los que va a tocar el picó, ya que la mayoría del público asistente será del lugar. A los cantineros no se les paga nada por esta labor, pero les interesa que vaya

gente a las fiestas porque sus ganancias son un porcentaje de lo que se venda en bebidas.

Organizadores y dueños

El Runner me invitó a que fuera a su lugar de trabajo entre las 9 de la mañana y las 12 del día diciéndome qué organizadores de eventos, cantineros, DJ y dueños de picós se reúnen allá. Al primero que conocí fue a un muchacho joven que le dicen Chiquitín, administrador del picó El Imperio. Chiquitín debe su apodo a su tamaño, es pequeño de estatura y delgado en talla, y lo simbolizan en su picó con el dibujo del ratón Speedy Gonzales con el cual tiene cierta semejanza. Conversando con él entendí que no existe como tal un administrador, por lo menos no en los términos convencionales. Administrador se le dice al DJ cuya labor es poner la música y lo que administra es el ánimo de la gente de la fiesta. Le pregunté a Chiquitín que hacía allá y me dijo solo que venía a encontrarse con sus amigos y conversar. Parece que es lo mismo que hacían los demás.

El Colmenar es un punto de encuentro para los del gremio, pero además es un centro informal de negocios. Un espacio obligado para un organizador de eventos. Luis Mosquera, alias Boleo, se dedica desde hace más de veinte años a montar fiestas de picó y empezó en el negocio como empiezan todos en este gremio, por el amor a la champeta y a la rumba, siendo una persona más que asistía a los eventos. Luis es un hombre de mediana edad, moreno con el pelo canoso y unos ojos verdes y grandes muy peculiares. Además de ser un organizador de eventos, es decir, el encargado de toda la producción que requiere una fiesta picotera, es el dueño del

Didonky, una discoteca para picó, en el barrio Olaya Herrera, en cuya puerta me lo presentaron.

Nos encontraríamos luego para la entrevista en una cafetería frente al IDER (Instituto Distrital de Deportes y Recreación), por la llamada Calle Real. "Boleo" me citó en el lugar porque estaba allí pagando los impuestos para un toque que había organizado con el Rey de Rocha, el picó con el que más le gusta trabajar.

El organizador del evento se encarga de tener primero un contrato con el picó. Luego de arrendar un sitio. Además debe sacar todos los permisos que se demoran alrededor de un mes y recorrer Cartagena de sur a norte para llenar los requisitos:

> Para montar un evento de picó primero se necesita tener el contrato con el picó (...) posteriormente conseguir el sitio donde se va hacer el evento. Ya teniendo el sitio ya en arriendo o conseguido procedemos a los trámites: llegar a la Junta de Acción Comunal del sector donde se va hacer el evento, conseguir un visto bueno, que la comunidad esté de acuerdo. Con ese visto bueno se va a la Alcaldía local del sector, [que puede ser la Caribe Norte (Cartagena turística), De La Virgen y Turística (sur-oriente geográfico) o Industrial y de la Bahía (zona occidental)] otro visto bueno. Posteriormente, llegamos al cuerpo de bomberos [en el barrio Martínez Martelo], después al establecimiento público ambiental que está aquí en Cartagena [en el barrio Manga]. ¡Eeeeh!, pagamos el impuesto de la boletería en dinero, tenemos que pagar SAYCO y ACINPRO [que queda en el centro, en el sector de La Mantuna]. Debemos

> contratar un cuerpo de seguridad privado, que, o sea, es logística del evento… y contratar un servicio paramédico como defensa civil o algo así, con ambulancia. Y ya con todo eso reunido, nos dirigimos a la Oficina de Prevención y Atención de Desastres que nos da una constancia de que se llenaron todos los requisitos y posteriormente anexamos todo eso y nos ubicamos en la Secretaría del Interior, [en el centro histórico] eh, para el otorgamiento del respectivo permiso.[47]

Así, para hacer un toque de picó debe recorrerse gran parte de la geografía cartagenera. Además, el organizador del evento paga la publicidad, tanto en afiches como en las emisoras, contacta a los cantineros, compra el hielo y paga por los refrigerios para el personal.

Este es el complejo económico y social que se despliega en Bazurto, extendiéndose luego por toda la ciudad a través de una circulación particular y una infraestructura propia. En el circuito económico de este universo el punto de origen y de llegada es el picó. El picó produce la música que suena en las fiestas de forma exclusiva hasta que se "suelta" en el mercado. A través de la "piratería" circulan los éxitos para conseguir más adeptos que vayan a la fiesta de picó.

Para contactar a toda esta gente Bazurto es un buen punto de encuentro. Empezando por los picoteros (dueños de los equipos). Durante la mañana que estuve donde El Runner conocí a Aaroldo, El Flaco Iriarte, dueño del picó el Imperio.

[47] Entrevista a Luis Mosquera, cafetería en la Calle Real, 15 de abril de 2010.

El Flaco es de piel negra y, aunque no es demasiado delgado, no tiene la panza característica de la mayoría de los picoteros (supongo que de tanto tomar cerveza en los eventos). Llegó hacia el final de la mañana con un aire de importancia a supervisar cómo estaban quedando los afiches. Se quedó poco tiempo, parecía tener afán y se negó rotundamente a darme entrevistas. Carlos Llanos, Aloquilla, organizador de eventos, también estaba en el lugar. Se sentó un rato a mi lado a responder mis preguntas. De mediana edad, moreno, de ojos que daban la ilusión de ser grisáceos y con una mirada inquieta. También me presentaron a Marquitos "El cantinero más avispado" según sus amigos que ríen al decirlo. Moreno, de unos 40 años pero con cara de niño. Me lo encontraría luego en varios toques de picó, en Olaya, en Torices y en Chambacú. Siempre me saludaría con una sonrisa.

Me presentaron también a Gabriel Cantillo, alias El Mono Figura, que lleva su apodo por el tono dorado que tienen sus rizos. Gabriel es moreno de unos treinta y cinco años de edad. En esa época era DJ del picó Gémini Junior y de la emisora Rumba Stereo que queda en las instalaciones de RCN en la Plaza de Bolívar de la ciudad amurallada. El Mono fue el primero en Cartagena en hacer un programa radial al estilo picotero llamado Rumba Caribe. Luego surgió Latinsur, de Olímpica Stereo, como competencia (aunque esta palabra no es muy utilizada en el gremio donde todos se conocen y entablan relaciones de amistad y cooperación constante). Rumba Caribe fue sacado del aire después de nueve años de sintonía, un par de meses después de que yo volviera de Cartagena. La decisión coincidió con el decreto

de la Alcaldía de no permitir los toques de picó después de las 10 de la noche.

Ahora El Mono y su DJ compañero, Wilson Gutiérrez, trabajan en Olímpica Stereo. Curiosamente estos dos personajes llegan en moto, cada uno con una, que se las ingenian para meter dentro del mercado por entre los pasajes y parquearlas frente a los corredores de El Runner. Luego de bajarse de sus vehículos hacen lo que hacemos el resto: se sientan en las escaleras de las bodegas, a la sombra, a esperar que pase el tiempo, a socializar con sus amigos y a ver si sale algún negocio. El apodo de Wilson Gutiérrez es Sonwyl Blanco; Sonwyl, que es Wilson invertidas las sílabas, y Blanco porque es rubio de ojos claros (aunque su piel es trigueña). Sonwyl Blanco es además presentador de un programa de televisión sobre música de moda que trasmite Telecaribe.

También hablé con Víctor "Trompeta", dueño de la discoteca Trompetas y Tambores, del barrio San Fernando "donde se presentan todos los Disk Jockeys de champeta"[48] después de salir de un toque, es decir: después de las 12 de la noche (en aquella época, ahora de las 10), que es la hora hasta la que le dan permiso a los picós para tocar. Los DJ (y la gente) se van para las discotecas que tienen permiso hasta las 4 de la mañana y ponen la música en el equipo del lugar. Víctor va a donde el Runner a hablar con los DJ que van al lugar y a negociar los toques para su discoteca.

---

[48] Entrevista a Victor Hugo Salazar, centro comercial El Colmenar, 7 de abril de 2010.

Más tarde, en el mismo lugar, conocí a dos de los DJ más importantes de Cartagena, El legendario Chawala, DJ del picó Rey de Rocha, el más grande de Cartagena y al ya mencionado Sonwyl Muñoz, DJ de El Imperio. En mi mente imaginaba a Chawala más joven comportándose como una superestrella. En realidad Chawala tiene más de cuarenta años y, aunque no los aparenta tampoco parece un muchacho. Viste de forma muy sencilla, de camiseta y siempre de gorra y, a pesar de ser amable, es particularmente tímido. Chawala se sentó en las escaleras a conversar con un amigo y varios se le acercaron a saludarlo, incluyéndome. Al igual que su hermano, El Flaco, Chawala se niega a darme entrevistas y me da en cambio el número de teléfono de Humberto Castillo, administrador de El Rey De Rocha, para que me hable en su lugar.

Por su parte, Sonwyl es bastante joven, alrededor de los treinta años, tal vez menos. Es negro, de mediana estatura, con el pelo muy corto y de ojos pequeños. No es para nada tímido, aunque sí serio. Me da una corta entrevista y me invita a celebrar su cumpleaños el siguiente sábado en el Didonky, un lugar para fiestas de picó. También me dice que pasara a ver su programa en la emisora Olímpica.

Manga

Días más tarde fui a ver el programa LatinSur a Olímpica Stereo. Era un viernes al medio día y hacía calor. Le pregunté a Cecilia, mi arrendadora, cómo llegar a Manga y me dijo que debía tomar una moto o un taxi porque ningún bus me dejaba allá. Consulté no obstante mi mapa y calculé que debía caminar más o menos diez cuadras, que para el cartagenero es una

distancia enorme, para llegar a la avenida Crisanto Luque y tomar un bus que me dejara en Manga. Lo hice sin problema.

Manga es una isla unida por varios puentes a la ciudad. Es un barrio relativamente grande, de clase media alta y alta, se caracteriza por sus muchas casonas lujosas de principios del siglo pasado en la parte central, al lado de altos y modernos edificios costeros que tienen vista a la bahía de Cartagena. El terminal de carga, el muelle turístico y el club náutico están en su costado oriental terminando al norte con el romántico fuerte colonial de San Sebastián de Pastelillo.

Inicialmente la isla estaba habitada por unos cuantos vendedores informales, pescadores y agricultores que fueron desplazados después de que el político y General Dionisio Jiménez comenzara a urbanizar la zona en 1906. Las casitas de madera fueron reemplazadas por residencias aisladas, de lotes amplios y baja densidad habitacional para las clases altas cartageneras. Cornisas, columnas, capiteles, balaustres y los famosos calados republicanos han decorado hasta el día de hoy estas quintas majestuosas con gigantescos árboles a la entrada, que se pensaron al principio como fincas de recreo para las épocas de intenso calor.[49]

Algunas de estas casas han sido demolidas y reemplazadas por grandes edificios ultramodernos con vista al mar. Otras se han convertido en restaurantes y sedes políticas. Varias aún conservan inquilinos y otras están abandonadas. La isla de Manga, altamente residencial, se debate entre la arquitectura republicana y la moderna.

---

[49] Banco de la República. “Arquitectura Republicana en Cartagena”.

En la avenida cuarta, la vía principal de la isla, están los estudios de Olímpica Stereo y también la casa de Francisco Manjón, dueño del picó El Conde, a la que iría unas semanas después. Ninguna de las dos construcciones es una de estas casaquintas republicanas, pero ambas están ubicadas en un muy buen barrio cartagenero.

Francisco Manjón tiene 63 años y dice que si no fuera porque a su hijo Francisco, que "es especial" (y me atrevo a decir la adoración de su padre), no le encantara como lo hace el picó, Pacho Manjón, como lo conoce el mundo picotero, ya hubiera vendido o guardado El Conde en el taller que tiene en su casa. Curiosamente Francisco padre es blanco, con pecas, pero es el ídolo de los negros palenqueros que se turnaban para saludarlo con pleitesía aquel día en la fiesta del Viernes Santo donde oí tocar El Conde por primera vez:

> Hablar del Conde es hablar de nuestra cultura palenquera, porque el Conde vive en nuestros corazones. Cuando aprendí a bailar en las noches con un aparato como ese lo hice con El Conde; por eso, cuando me acuerdo de él me dan ganas de llorar, porque esos tiempos vividos ya no volverán. Quién niega al Conde o reniega del Conde no quiere a Palenque, (…) Eso es para que nos demos cuenta que otro picó como ese no existe y es que él es como nuestro (Martínez, 2003: 78).[50]

[50] Entrevista a Yarlin Cassiani Reyes realizada por el autor.

La casa de Pacho es de un solo piso, amplia pero modesta. Frente a toda la fachada hay una terraza donde estaba sentado junto con su hijo que miraba atento cómo un ingeniero le hacía mantenimiento al picó. A uno de los lados está la bodega, que tal vez serviría de parqueadero, donde se guardan los muchos parlantes de El Conde. Según Pacho esta casa es la muestra de que El Conde fue un buen negocio en otro tiempo ya que gracias a las ganancias del picó la consiguió, y en un sector tan bueno como lo es Manga. Ese día Francisco se negó a darme una entrevista diciéndome que a su hijo le molestaba, en cambio me entregó una fotocopia de una nota que le hicieron en el periódico El Universal, en la que se narraba la historia de su picó. Solo hasta que fui al Conde por tercera vez accedería a hablar conmigo.

El edificio de Olímpica Stereo es moderno. Tiene dos pisos y en el segundo a mano izquierda está el templo de Julio César "El emperador", DJ principal. El estudio es amplio con una mesa en la que se pueden sentar ocho personas cómodamente, además de la consola y el computador dónde se hace la programación musical. Asimismo hay varios micrófonos con filtro, cables por varias partes y al fondo un pendón de la emisora con el logo, el slogan "¡gózatela!" y el dial para Cartagena.

Julio César es trigueño y de pelo rubio. Tiene alrededor de treinta años y es difícil creer que esa voz de locutor salga de su cuerpo menudo. Sonwyl Muñoz y el baterista Kevinmen, encargado de los efectos de sonido, son los DJ del programa LatinSur. Entre los tres transmiten los viernes desde las 4 de la tarde hasta las 7 de la noche su programa picotero.

Ponen los éxitos de champeta más recientes, invitan a los toques de picó del fin de semana, hacen bromas y saludan constantemente a las personas que les escriben por internet pidiéndoles que lo hagan y las que les llenan sus teléfonos celulares con mensajes de texto. Es gente que ellos no conocen pero que se han conseguido los números de alguna forma y escriben sus nombres, sus oficios y sobre todo sus barrios para que quienes escuchen los reconozcan. "Un saludo para Jaime y Pedro Andrés, peluqueros del barrio San Antonio", dice Sonwyl entre canción y canción. Es esta la gente de los barrios que no está en los mapas. La gente champetúa.

Chambacú

Los dueños de los equipos han invertido muchos millones en decenas de parlantes, complejos equipos de luces, torres de sonido, consolas, una tarima, máquinas de humo y, sin embargo, en la ciudad es difícil ver los picós sonando completos. El problema es que en Cartagena cada vez quedan menos plazas como las de antaño. Podemos mencionar el parqueadero en el barrio San Francisco, al oriente del Cerro de la Popa. Está también Chambacú, en el área del Parque del Manglar, al noroccidente del Cerro de la Popa y sobre la avenida Pedro de Heredia, antes del puente que comunica el centro histórico con el resto de la ciudad. Chambacú fue hasta 1970 un barrio miserable, inspiración de la novela "Chambacú, Corral de Negros" de Manuel Zapata Olivella. Aunque fue removido, en ese lugar dejaron los negros uno de los templos de su fiesta.

Chambacú es hoy en día un parqueadero abierto, de piso en adoquín, lugar en el que solían guardar las carrozas de caballos que llevando turistas recorren la ciudad amurallada. El parqueadero lo cercan por los cuatro lados con vallas de zinc de casi tres metros de alto. En el fondo (la pared opuesta a la entrada) arman el picó. Yo vi al Rey de Rocha, el más grande de los picós de Cartagena, tocando completo con todos sus parlantes, con tres mil personas en el público. Pero está plaza pronto no existirá más. Al lado de Chambacú hay una caseta de ventas: se trata de un proyecto para hacer un centro comercial en aquel lugar. Esta no sería la primera vez que desplazarían lo champetúo de las inmediaciones del centro y de la Cartagena turística.

Chambacú fue durante el siglo XIX un lugar donde había algunas casetas que resguardaban a los que llegaban en la noche después del cierre de las puertas de las murallas. Al principio del siglo XX comenzaron a establecerse varios caseríos de artesanos y obreros traídos por las líneas ferroviarias, además de los desplazados de tres barrios (Pekín, El Boquetillo y Pueblo Nuevo) que demolieron para la construcción de la avenida Santander (Cunin, 1998).

Después de la Reconquista española (1815), luego de haber sido un puerto principal y radiante, Cartagena pasa a una letargia de periferia que duraría hasta la década de 1960 cuando la ciudad se vuelve un enclave turístico y Chambacú deja de combinar con la nueva imagen de ciudad organizada y moderna. Se decidió entonces la erradicación del barrio a principios de la década del 70. Más de treinta años después Chambacú permanece como un gran terreno baldío que

separa el centro histórico y turístico del resto de Cartagena. La idea de "erradicación" de Chambacú, que connota las condiciones forzadas y violentas, fue remplazada por la "remoción" de un barrio de invasión a través de un proceso de "limpieza" que se justificó por las precarias condiciones de vida y salubridad de la zona. Sin embargo,

> La polémica en torno a los proyectos de erradicación, las pretensiones de reforma urbana e incluso el término ghetto desaparecieron con Chambacú, aunque, en el fondo, el problema ha evolucionado muy poco: las condiciones de vida en El Pozón, Olaya y Nelson Mandela siguen siendo precarias. Aquí, de nuevo, lo único que diferenciaba a Chambacú de los tugurios contemporáneos, ubicados alrededor de la Ciénaga de la Virgen, era su cercanía a las murallas. Los nuevos barrios marginales se encuentran al sur y al este de la ciudad turística, aislados y cubiertos de la mirada indiscreta del resto de habitantes y de los visitantes. La directora del INURBE lo reconoce: "Es lo mismo que los barrios marginales de la Ciénaga, hoy. Lo que pasa es que Chambacú estaba en el centro de la ciudad. Con eso de la Ciénaga, nadie se da cuenta porque no van a ver hasta allá (Cunin, 2003a: 140).

Así, para los habitantes del barrio, su erradicación fue claramente la negación de la cara negra de Cartagena: "El barrio se convierte en un episodio central en la historia de Cartagena, la encarnación del destino reservado para las poblaciones negras, de su marginación y segregación"

(Cunin, 2003b: 134).[51] Esta reubicación racial contenida en unos límites geográficos tiene como característica el uso de los picós que de vez en cuando tocan en el terreno del barrio del que fueron desplazados como si proclamaran que aún les pertenece.

Con la plaza de la Boquilla, otro de los pocos lugares donde un picó puede sonar completo, ocurre algo similar. Megaproyectos de condominios estrato seis se están desarrollando en la zona y los pescadores han venido vendiendo sus lotes a la orilla del mar, muchos presionados por la valorización de la tierra y la subida del costo de los servicios públicos.

Lo que ocurre con esta lucha espacial es de corte político. Los picós con su música estruendosa y tan cerca al remanso del turista amenazan la imagen comercial.

> Las músicas populares y tradicionales, o incluso folclóricas, de las costas del Pacífico (bambuco, chirimía, currulao) y del Caribe (cumbia, mapalé, porro) no representan problemas, satisfacen a las expectativas de normalidad, en una lógica de valoración de una autenticidad africana supuesta o en una perspectiva de legitimación de una relación jerárquica entre la costa y el interior. No es el caso de la champeta. Venida de otra parte, no corresponde a la imagen tradicional de la "música negra": el tambor es sustituido por la caja de ritmos; el recuerdo de la esclavitud

[51] Texto original: "O bairro torna-se um episódio central da história de Cartagena, a encarnação do destino reservado às populações negras, de sua marginalização e segregação".

> o el cimarronaje, por el relato de la vida diaria; las danzas, bien orquestadas, por demostraciones sexuales inequívocas; el traje folclórico, por los Nikes y el jean descaderado; y la sala de espectáculo, por el solar" (Cunin, 2007: 178).

Así, la estética, la música y las lógicas del "otro" ya no están en el exótico y remoto campo, sino en la ciudad, incomodando los imaginarios de las élites.

Los pueblos

Tal vez es una condición de las ciudades la falta de espacio y por lo mismo las restricciones en cuanto a su uso. Las prohibiciones no solo afectan el plano físico sino el ambiental y el ruido es una cuestión importante a tener en cuenta. Así, a pesar de lo movido que es el universo picotero en Cartagena, donde no existe un fin de semana (excepto si hay ley seca) sin que desde el jueves hasta el lunes haya toques de picó, es difícil ver un equipo armado completo. Por ello, existen fines de semana en los que picós muy importantes están todo el tiempo por fuera de la ciudad y regresan el lunes, en el mejor de los casos, a tocar a medio armar en alguna discoteca cartagenera.

Santa Rosa, La Boquilla, Bayunca, Santa Ana, Roldán, entre otros, son poblados rurales donde se organizan fiestas a las que van los picós de Cartagena, con cierta regularidad. En los pueblos existe un público picotero fiel y masivo, con un rango de edades mucho más amplio que en la ciudad. Tienen la ventaja de ser más flexibles en las regulaciones para los picós y por lo general la fiesta va hasta más tarde, además de que existen espacios al aire libre para los toques. A los lugares

donde suenan los picós se los llama plazas. Las plazas son espacios amplios que se cercan con vallas de zinc para cobrar la boleta. En una plaza en los pueblos, al aire libre, caben por lo menos dos mil personas y el picó con todo su equipo armado, por grande que sea (el cielo es el límite, no el techo como en los lugares cerrados).

Actualmente se le dice plazas a cualquier sitio que esté pensado para toques de picó, sin importar si son al aire libre o no. Es diferente a una discoteca, ya que en las plazas es necesario el picó para que haya música, mientras que las discotecas tienen su propio equipo. Debido a las restricciones ambientales y la cantidad de permisos que se piden para poder organizar un evento picotero en Cartagena, muchos picós optan por llevar su música y sus DJ a tocar en discotecas, que ya tienen los permisos dados por ser un establecimiento registrado.

Pasacaballos y Tierra Bomba son barrios rurales de Cartagena que son referencias picoteras. Ambos poblados tienen sus propios picós muy influyentes dentro del mundo de la champeta. Pasacaballos está ubicado al suroccidente de Cartagena pasando la zona industrial de Mamonal. El picó El Chulo de Moda, con su DJ Blacho, es el más grande de Pasacaballos y uno de los mayores del área de Cartagena. El Chulo graba música con los artistas de Cartagena en el estudio de Rafi Puentes, ubicado por la avenida del Bosque. Blacho y su hermano Samir, como la mayoría de los DJ, están pendientes del proceso creativo y dan guías para orientar la producción que desean. Incluso, en ocasiones, el mismo Blacho ha ayudado a componer la letra de algunas de las can-

ciones que suenan en su picó. El tío de ambos es el dueño de la máquina y el encargado de pagar a los cantantes, al arreglista (el encargado de hacer los arreglos musicales y el ensamble), el estudio, los músicos y en general todo lo referente a la producción musical de canciones exclusivas para el picó.

El Michel la Locura es el picó de Tierra Bomba, la isla que queda a la entrada de la Bahía de Cartagena y puede verse muy cerca desde Bocagrande. Su importancia en Cartagena se debe a que su dueño, Michel, y su artista apadrinada, Lilibeth, son unos de los cantantes de champeta más cotizados de Cartagena, y en general de la costa caribe. Así pues, Michel es dueño del picó (y por lo tanto productor), cantante y DJ, de manera similar al caso de Mr. Black y su picó Gémini Junior. Estos cantantes no solo graban éxitos para su picó, sino para cualquier otro que les pague, con el fin de hacerse conocer dentro del mundo de la champeta, conseguir presentaciones en vivo y ganar regalías a través de SAYCO y ACINPRO.

San Basilio de Palenque

Pero para hablar de cantantes de champeta en Cartagena debe partirse de San Basilio de Palenque, un pueblo a una hora y media de la ciudad, creado por los cimarrones fugados en la época de la esclavitud y declarado por la UNESCO como Patrimonio Intangible de la Humanidad, debido a que su relativo aislamiento permitió la conservación de tradiciones africanas y el nacimiento de la lengua palenquera, que es una mezcla del español con lenguas bantú (Martínez, 2003). Esta cercanía con lo africano generaría un legado de tambores que se aprecia hoy en día en la música caribeña en

general, y claramente en la champeta. La diferencia con la champeta es que heredó su estilo de manera directa de los discos africanos que trajeron primero los marineros y luego los corresponsales desde África y Europa.

Anteriormente la música que sonaba en los picós se conseguía a través de amigos y conocidos de los picoteros que vivían en el exterior, encargados de traer o mandar música africana de Francia, Inglaterra o directamente del África. Incluso productores como Humberto Castillo, actual administrador de OMR (Organización Musical Rey de Rocha) viajaron a varios países africanos a conseguir música y especialmente a buscar éxitos de otros picós para hacerles la competencia. Los llamados picós de salsa siguen funcionando a través de discos exclusivos conseguidos en internet o por encomiendas personales, aunque esta última modalidad es ya muy esporádica. Francisco Manjón, dueño del picó El Conde, habla de exclusivos que tuvo durante 25 años y que luego de que la competencia encontrara el disco, probablemente en una tienda especializada en World Music de Europa, vendió el original por varios millones de pesos a un coleccionista.

Hoy en día, con la facilidad de buscar y descargar música por internet, tener un exclusivo se ha vuelto mucho más complicado. Al ser más fácil el acceso, un picó puede rápidamente dar con el éxito de la competencia. Esta facilidad para el acceso a la música ha afectado bastante el negocio de los picoteros que tenían asegurada su clientela por la certeza de que nadie más iba a tocar la música que tenían en su repertorio. Por esta razón y por lo costoso que salía traer exclusivos del viejo continente comenzó a producirse champeta de forma local.

Y fueron los palenqueros los primeros en hacer champeta criolla. El grupo Anne Swing, heredero de los sextetos que animaban las fiestas hasta mediados del siglo pasado, grabó las primeras canciones en onomatopeyas y luego en su lengua palenquera. Del grupo pionero Anne Swing saldrían cantantes de la importancia de Charles King, Melchor y, por supuesto, Viviano Torres, su vocalista original.

A la primera persona que contacté en Cartagena fue a Viviano Torres, conocido en el mundo de la champeta como Anne Swing, el padre del género. Cuando lo vi venir por la plazoleta Telecom lo reconocí inmediatamente. Viviano tiene alrededor de unos cincuenta años de edad y una forma de vestir bastante particular: pantalones tejidos y camisetas con estampados, por ejemplo, de la bandera de Jamaica, como el día en que lo conocí. Además tiene *dreadlocks* muy delgados y compactos que le llegan hasta cintura y un sombrero tejido en croché con los colores rasta.

La entrevista con Viviano fue en su oficina, en el cuarto piso del edificio Comodoro en la Matuna. La Matuna es el centro de negocios y oficinas de Cartagena, donde además hay bastante comercio formal e informal. Esta zona hace parte de lo que se conoce como el centro y está delimitada por la avenida Daniel Lemaitre, que la separa de Getsemaní, y la avenida Venezuela, que la separa de la ciudad amurallada. Se trata de una oficina con antesala, en la cual estaba Freddy, un pupilo de Viviano que además de abogado quiere ser cantante de champeta. Dentro de la oficina hay un baño en una esquina, dos escritorios, un computador y muchos libros apilados. En una de las paredes hay pegado un afiche de Anne Swing en el

cual sale Viviano sin su sombrero, en un fondo negro con las manos abiertas y una gran sonrisa. "Ayer y hoy" dice el afiche que promociona el CD más reciente de Viviano, que produjo por sus propios medios. Tiene también la lista de canciones.

Lo que se hizo en un principio en los 1980 fueron *covers* de las canciones más famosas africanas. Aún hoy es muy común que las canciones criollas se basen en pistas de producciones africanas o incluso brasileras, como lo fue el tan mencionado caso de 'El celular', una champeta que se convirtió en el himno del carnaval de Barranquilla del año 2010 y en éxito nacional, por el cual los autores de la melodía original entablaron una demanda por derechos de autor.

Los artistas cartageneros primero imitaron los dialectos africanos con sílabas sin sentido y grababan su música con el primer objetivo de tener éxitos en el mercado de discos y eventualmente sonar en los picós, sin embargo, después fue solo cuestión de tiempo y de la contingencia para que en 1993 El Rey de Rocha produjera la primera champeta con el objetivo exclusivo de ser tocada en el picó, cantada por el palenquero Hernán Hernández. El proceso se revirtió y primero fue éxito en el picó y después como disco. Desde entonces la criolla compite con la africana y los picós se dividieron, llamándose salseros los que no producen música, sino que siguen trabajando con discos exclusivos de música africana y afrocaribeña.[52]

---

[52] Entrevista con Alberto Arias, sede de El Rey de Rocha, La María,13 de abril de 2010.

Aquellos picós que producen sus canciones de champeta criolla con cantantes locales son los que se conocen como picós de champeta. Los exclusivos son entonces, hoy en día, éxitos que el mismo picó produce para su repertorio. El picó se encarga de pagar al cantante, a los músicos (en caso de que haya porque ahora predominan las pistas hechas en computador), al arreglista y las horas de estudio y posproducción. Finalmente tiene su propia música y es labor del DJ "pegarla".

En estas producciones locales se evalúa tanto la calidad de la música como la de los intérpretes. "Barranquilla se caracteriza por amplificación, pero de música es aquí en Cartagena… aquí te exigen es la música. Sabías que el vecino tiene una música que solo la tiene él", opina Nilson Rodríguez, *pianista* del Gémini Junior. Nilson dice que el picó debe contar con el respaldo de los cantantes más populares para mantener su estatus, es decir, que debe contar con canciones grabadas exclusivamente para el picó, por algunos de los artistas más populares. Cree que cuando no hay músicos se organizan los picós y se caen porque el público exige artistas reconocidos y canciones que inviten a bailar.

Así pues, la producción de música local aseguró tener discos exclusivos, además de la ventaja que implicaba entender el idioma en que son grabados. Hoy en día estas canciones, después de que suenan por un periodo de tiempo de más o menos cuatro meses en el picó, se entregan a las emisoras y al mercado para ser difundidas (en ese momento deja de ser un exclusivo, pero da fama al picó de forma masiva).

Todo este mecanismo de producción se debe a una sola razón: La fiesta es el fin último de toda la empresa picotera.

"Finalmente, el éxito de la champeta no se medirá tanto en las cifras de venta como en el número de personas que siguen un picó, en sus desplazamientos en la ciudad y en los pueblos de los alrededores" (Cunin, 2007:181).

Tanto los organizadores de eventos como los dueños de los picós invierten todos sus esfuerzos con el fin de que la gente asista, gaste en la boleta y en trago y se goce la rumba para que vuelva. El escenario donde convergen todos los actores es allí, en la plaza, en el toque de un picó cuya música, su DJ, baterista, sonido y luces invitan al baile.

Picó: sonido, economía y espacialidad

Sara Cohen (1995) explica en uno de los textos seminales sobre música y espacio la manera en la que se produce el lugar a través de la experiencia sensorial del sonido. Habiendo investigado la historia de vida del hijo de unos inmigrantes judíos en Londres pudo dar cuenta de la forma en la que la música estaba integrada a muchas facetas de la vida, desde la socialización, las fiestas, el intercambio de discos y la religión. Todos estos factores fueron determinando lugares de identidad judía, barrios consolidados a través de la música.

En Cartagena el sonido de los champetúos, tan característico, va marcando una espacialidad tanto global como local, inserta en medio de una serie de intercambios sonoros con otras latitudes caribeñas y africanas, así como una localidad muy fuerte, especialmente a través de la música criolla (que al final es tomada de las bases de los discos de antaño). Aparece una serie de lugares con características muy propias que condesan una identidad particular. Bazurto y Chambacú son

lugares que cuentan las historias de un paisaje sonoro. El picó, tanto el grande y famoso como el que suena en los porches de las casas del "suroriente", es el vehículo de este paisaje que, a través de su amplificación, define una frontera simbólica. Si se entiende que las "identidades son multidimensionales, constantemente renegociadas, pero nunca divorciadas del lugar" (Connel y Gibson, 2003: 281)[53] entendemos por qué los picós no son simplemente máquinas que animan una fiesta popular, sino los protagonistas de un universo estético capaz de construir un sentido de lugar propio en una ciudad excluyente.

El mundo picotero en Cartagena no es un fenómeno aislado, pequeño y exótico como muchos medios intentan hacer creer. Funciona de manera paralela a la ciudad debatiéndose entre el deseo de formalizarse y ser reconocidos y la practicidad de su propia infraestructura en buena parte al margen del marco institucional.

Así como la música en otros contextos ha servido para regenerar economías (Hudson, 2006), en Cartagena la infraestructura económica picotera es el sustento de un buen número de familias que no tienen muchas otras opciones. Picoteros, DJ, cargadores, artistas, organizadores de eventos, cantineros, vigilantes, productores, diseñadores, vendedores de música tanto piratas como legales, entre otras personas, viven de lo que el picó genera. Sin embargo, así como en el caso de los videos Hausa que estudio Brian Larkin, "la descentralizada

[53] Texto original: "Identities are multidimensional, constantly being renegotiated, but never divorced from place".

naturaleza de este sistema de distribución significa que ni el gobierno ni la asociación sabe exactamente cuánta gente está involucrada en la industria, especialmente dado a la expansión masiva" (Larkin, 2004: 295)[54] del fenómeno, en este caso, picotero. Una cuantificación de estas actividades sería un buen ejercicio para que los gobiernos locales tuvieran en cuenta la cifra económica a la hora de hacer prohibiciones sobre los toques.

Esta economía extendida por la ciudad, que ha logrado diseñar su propia infraestructura, es una de las razones por las cuales las fiestas de picó son tan importantes para la población cartagenera. No obstante, es solo la más básica, porque esta infraestructura picotera reproduce un orden lógico y una estética con alcances profundos, que da cuenta del contexto en el que se yergue. Para Larkin,

> Si las infraestructuras representan intentos de ordenar, regular y racionalizar la sociedad, entonces las averías en su funcionamiento, o el aumento de las infraestructuras provisionales e informales, resaltan las fallas de ese ordenamiento y la recodificación que ocupa su lugar. Al someter al escrutinio la operación material de la piratería y sus consecuencias sociales, se hace claro que la infraestructura pirata es una fuerza mediadora de gran alcance que produce

[54] Texto original: "The decentralized nature of this distribution system means that neither the government nor the association knows exactly how many people are tied to the industry, especially given its massive expansion with the rise of Hausa video films".

> nuevos modos de organizar la percepción sensorial, el tiempo, el espacio, y las redes económicas (Larkin, 2004. 291).[55]

El universo picotero es ampliamente extendido no solo en Cartagena, sino a través de toda la costa caribe colombiana. Se trata de un paisaje sonoro contenido en un espacio físico, geográfico y simbólico; y en una serie de lugares y personas, muchas personas, que viven de este mundo o se expresan a través de esta estética. Caminos, paredes, estilos que continúan extendiéndose en todas las latitudes de esta ciudad, o de la otra: de la que queda fuera de la postal.

---

[55] Texto original: "If infrastructures represent attempts to order, regulate, and rationalize society, then breakdowns in their operation, or the rise of provisional and informal infrastructures, highlight the failure of that ordering and the recoding that takes its place. By subjecting the material operation of piracy and its social consequences to scrutiny, it becomes clear that pirate infrastructure is a powerful mediating force that produces new modes of organizing sensory perception, time, space, and economic networks".

Capítulo II
Fiesta picotera

Habiendo descrito la geografía de una Cartagena que suena a champeta, y la forma en la que se configura como un paisaje sonoro con sus particularidades estéticas e implicaciones políticas, en este capítulo realizo una descripción de la forma en la que se da el evento picotero con sus actores y variantes. Para ello es necesario entender que la fiesta de picó es lo que Christopher Small define como una actuación musical:

> Empezamos a ver una actuación musical como un encuentro entre seres humanos que tiene lugar por medio de sonidos organizados. Como todo encuentro humano, tiene lugar dentro de un entorno físico y social, y hemos de tener en cuenta esos entornos también cuando preguntamos cuáles son los significados que genera una actuación musical (Small, 1999).

El objetivo es observar cómo este tipo de eventos tiene un valor casi ritual (aunque inconsciente) para los cartageneros champetúos que todos los fines de semana, sagradamente, se visten con sus mejores ropas y van hasta dónde toque el picó al que siguen, buscando acceder a un lugar de diversión propio. Así trataré de reconstruir los elementos físicos y simbólicos

que componen la fiesta que da paso a unas formas particulares de socialización, mediadas por un sonido, un baile y una estética particulares.

Entre los indicadores de pobreza que Pérez y Salazar (2007) consideran en su informe, la recreación es uno de los aspectos que mejora el nivel de vida. Sin embargo, la localidad De La Virgen y Turística es la que presenta la menor cantidad de lugares de esparcimiento (así como de acceso a la salud, educación y seguridad). Ante estos indicadores, no es de extrañarse que el picó haya logrado tanta centralidad para las personas de las clases populares de Cartagena. La fiesta que se hace alrededor de ellos es uno de los pocos espacios en lo que ser negro o moreno y pobre no implican exclusión.

Como se aclaraba anteriormente, lo que hoy se conoce como fiesta de picó, o simplemente picó, nació de las verbenas callejeras que luego fueron contenidas dentro de espacios llamados casetas (o plazas, como les dicen algunos en Cartagena). Los intelectuales que han estudiado el movimiento picotero (Contreras, 2008; Muñoz, 2002; Mosquera y Provansal, 2000; Martínez, 2003) afirman que este hábito de hacer verbenas tiene su origen en los cabildos de nación que se hacían en la época de la esclavitud:

> Las verbenas son el reemplazo de los cabildos de nación y de los salones burreros, que logran conservar y dinamizar el aporte de la herencia africana al carnaval que sigue vivo el resto del año en el picó, estridente tambor africano que convoca a las tribus urbanas de afrodescendientes, con el llamado de su música ensordecedora y los ritmos paridos

> de sus entrañas, como la champeta, en su versión de movimiento musical y de baile popular (Contreras, 2008: 134).

Por estas razones picó, caseta y verbena tienen significados muy similares en distintas latitudes de la costa caribe colombiana. En Cartagena, no obstante, la palabra picó, que hace referencia al aparato, ha venido reemplazando todo el concepto de la fiesta. Ir a un picó implica asistir a la caseta donde armaron un picó que animará la fiesta hasta altas horas de la noche.

El evento

Asistir a una fiesta de picó es una experiencia sensorial bastante demandante a la que curiosamente me acostumbré con facilidad. Casi siempre se pasan varias horas de pie, porque en muy pocas plazas hay mesas y sillas, además de estar soportando el golpe de los bajos y los muchos decibeles de sonido en los oídos, por la misma cantidad de tiempo.

Oficialmente en un espectáculo se calcula un vatio real de sonido por cada persona asistente. A un picó pueden ir hasta cuatro mil personas, pero esta regla de la ingeniería de sonido no se cumple. El ingeniero Javier Acosta del Rey de Rocha[56] dice que en un picó se generan por lo menos el doble de vatios y que, por ejemplo, en un espacio abierto pueden manejar unos treinta mil. Esto para darse una idea del volumen de una fiesta en la que hay sonando por lo menos dos o tres bajos, cuando el picó es pequeño, y entre ocho y

[56] Entrevista a Javier Acosta, sede de El Rey de Rocha, julio de 2010.

doce si está tocando un picó grande (El Rey tiene 16, aunque casi nunca los monta todos).

Debe también tenerse en cuenta que en un toque de picó siempre se está rodeado de varios cientos, e incluso miles de personas en un espacio que puede ser cerrado, con poca ventilación y mucho calor. Cuando el espacio es abierto, como en Chambacú, la brisa del mar se encarga de acariciar los cuerpos refrescándolos placenteramente. Pero como vimos, son pocas las plazas abiertas que quedan en la ciudad. Luego, hay lugares como el Didonky y el club de amigos de Blas de Lezo que son plazas para picó cerradas, pero con un techo de zinc sobre unas columnas, permitiendo que entre algo de aire por el espacio que existe entre estas columnas y las paredes del lugar. Otra cosa es cuando el picó toca en una discoteca cerrada con el techo a escasos tres metros de altura.

La entrega del volumen 4 del picó El Imperio fue en la discoteca Mar Azul. Un volumen es una compilación de temas exclusivos del picó que se entrega al público en formato DVD una o dos veces al año, en una fiesta, a cambio del precio de la boleta.

Eran las cuatro de la tarde de un domingo cuando llegué al sitio en el barrio San Fernando. Chiquitín, el DJ segundo, me dejó entrar. Estaba encargado de poner la música para un público inexistente. El lugar era pequeño, el techo no tenía más de dos metros y medio de alto y no había ventana alguna; la ventilación estaba a cargo de un gran tubo de aire acondicionado. La discoteca estaba sola. Únicamente se encontraban los cargadores del picó, los cantineros y tres jóvenes de la carrera de literatura de la Universidad de Cartagena que

investigaban sobre formas de socialización en este tipo de eventos. Era la primera vez que venían a un toque de picó, pero estaban contentos.

El Imperio sonaba solo con cuatro parlantes. Sonwyl Muñoz, DJ principal, aún no llegaba y tampoco los discos de los volúmenes. Había gente en la entrada mirando cómo estaba la movida, pero no fue sino hasta las cinco de la tarde cuando llegaron un par de muchachos con unas cajas llenas de DVD que comenzaron a entrar. Mientras tanto los tres investigadores y yo esperábamos en una antesala frente a la barra del bar, preguntándole a los que conocíamos si podíamos obtener uno de los discos que no entregaban si no se había pagado la boleta. Vi entrar al Flaco Iriarte (el dueño) y le pedí que me regalara uno. De buena gana me lo entregó. Los literatos se darían sus mañas para conseguir los propios.

A las seis de la tarde el lugar ya estaba lleno. Había por lo menos cuatrocientas personas en un espacio de unos 40 metros cuadrados, bailando al son de la música y bebiendo licor. El efecto del aire acondicionado era nulo a pesar de su tamaño y en cambio aportaba una humedad que se condensaba en las paredes y en los cuerpos. Entre mejor fuera la canción más la euforia y mayores los grados de temperatura. Seguía llegando gente y entró una buena cantidad cuando Sonwyl Muñoz relevó a Chiquitín y animó la fiesta junto con Kevinmen, el baterista.

Los cuerpos se movían en masa. La mayoría de la gente bailaba sola pero en determinadas partes de la canción, cogía una pareja y la acercaba a su cuerpo cuanto fuera posible. La ropa de todos estaba empapada en sudor. Un solo sudor que

escurría de los rostros en pesadas gotas. Con pañuelos, muchos y muchas secaban su cara y seguían bailando, pero era una tarea inútil. Los investigadores y yo bailábamos un par de canciones y teníamos que salir a la antesala, o incluso a la puerta del lugar, para poder refrigerarnos un poco y respirar con regularidad. Cuando salí de la fiesta parecía como si me hubiera metido a nadar con ropa.

La mejor forma de mantenerse en una fiesta de estas es bailando, y es que no están pensadas para nada más. Muñoz (2002: 74) no es el único que ha observado cómo "En la champeta el negro da la sensación de bailarse la vida con toda su existencia; porque bailar para él es parte fundamental de su vida, ya que al danzar pretende con el cuerpo ahogar sus penas y comunicarse con sus valores culturales y religiosos". Basta con ir a un evento picotero para entender esta cita, para sorprenderse ante la entrega total al baile. Así, una vez se empieza a gozar el baile y a entender las dinámicas, el tiempo pasa mucho más rápido y, sin darte cuenta, comprendes la particularidad de los picós y porqué han sobrevivido a pesar de sus enemigos públicos, durante tantas décadas.

Se trata de una fiesta de gran importancia dentro de las vidas de las personas, porque, como afirma Nicolás Contreras (2002:2), reúne a un grupo de gente que comparte unos valores culturales celebrados en la fiesta:

> (...) la cultura picotera, conjunto de manifestaciones cotidianas y especiales de los pueblos afrocaribeños expresadas en una serie de vectores o medios, como la verbena o caseta, (…) en donde el folclor ancestral asume nuevos ropajes, al

> pasar del monte al pavimento alrededor de una gran máquina de sonido llamada picó, ese tambor electrónico capaz de convocar, cual tótem y divisa, a las nuevas tribus urbanas afrodescendientes dentro y fuera de la marginalidad.

Pero el picó convoca más allá de lo necesariamente africano y se ha venido configurando sin diferenciación de color en las clases populares, como parte de la "cultura festiva cartagenera" (Cunin, 2003b). Así, aunque yo poco tengo de negra, fui recibida en la fiesta por tener la única condición exigida: la capacidad de gozo.

Para Leyshon et al., (1995: 424) "El reconocimiento de los placeres de la música debe ser central para cualquier entendimiento de su poder".[57] Sin duda, el poder más evidente del picó radica en su capacidad de producir placer en sus asistentes. Un placer musical, rítmico, corpóreo, que además no encuentran en ninguna otra parte, no solo porque no tienen acceso económico y social a otros escenarios, sino porque lo que pasa en un picó es muy diferente a lo que ofrece cualquier otra escena.

En estos lugares hay una intimidad muy estrecha entre los asistentes que comparten la historia de una cultura y de una ciudad con unos procesos de mestizaje particulares atravesados por marcadas desigualdades. Estos rasgos parecerían poderla definir como una subcultura e incluso como una contracultura según plantea Cunin (2003a). Sin embargo, la fiesta

[57] Texto original: "(…) a recognition of the pleasures of music must be central to any understanding of its power".

picotera no se define como un lugar pensado para generar una resistencia política y/o cultural consciente, aunque los efectos que genera si puedan responder a estos fines como veremos en los siguientes capítulos.

A través de la fiesta de picó se establece una comunidad que no es cerrada y de hecho permite una alta circulación de personas con distintas trayectorias sociales, que comparten en un ambiente claramente urbano y cosmopolita, imbuido en los influjos de la globalización, especialmente en el caso del picó de danzal como veremos a continuación. Estas características fluidas entre lo local y lo global permiten pensar en la fiesta de picó bajo el término de *escena* como lo define Will Straw (2002:7):

> Para aquellos que estudian la música popular, "escena" tiene la capacidad de desligar los fenómenos de unidades más rígidas y teóricamente problemáticas como clase o subcultura (incluso cuando ampara la promesa de una eventual rearticulación). Al mismo tiempo, "escena" parece ser capaz de evocar ambos, la calidez de la intimidad de una comunidad y el fluido cosmopolitanismo de la vida urbana. Esto añade un cierto dinamismo a la primera, y el reconocimiento de círculos internos e historias de peso que dan un sentido de orden secreto a la fluida superficie del segundo (Straw, 2002: 7).[58]

[58] Texto original: "For those who study popular music, "scene" has the capacity to disengage phenomena from the more fixed and theoretically troubled unities of class or subculture (even when it holds out the promise of their eventual rearticulation.) At the same time, "scene" seems able to evoke both the cozy inti-

Así el evento picotero es una escena que permite a los asistentes compartir una estética específica que da cuenta de un orden social, a la vez que soporta sin mayores contratiempos los flujos de una ciudad cosmopolita como lo es Cartagena.

El picó salsero

Al primer picó que asistí fue a El Conde en Cootraissbol (una plaza frente al terminal de transportes dónde además hay una cancha de softbol en la que competían dos equipos palenqueros a los que muy pocos les ponían atención). En la puerta había bastante gente arremolinada y pronto se nos abalanzaron dos o tres vendedoras de entradas que se empujaron e insultaron hasta que la más amenazadora disipó a sus competidoras. Las boletas costaban10 mil pesos con cuatro cervezas o 5 mil pesos sin consumo y decían "aporte de colaboración", dejando claro que la fiesta era de la comunidad palenquera.

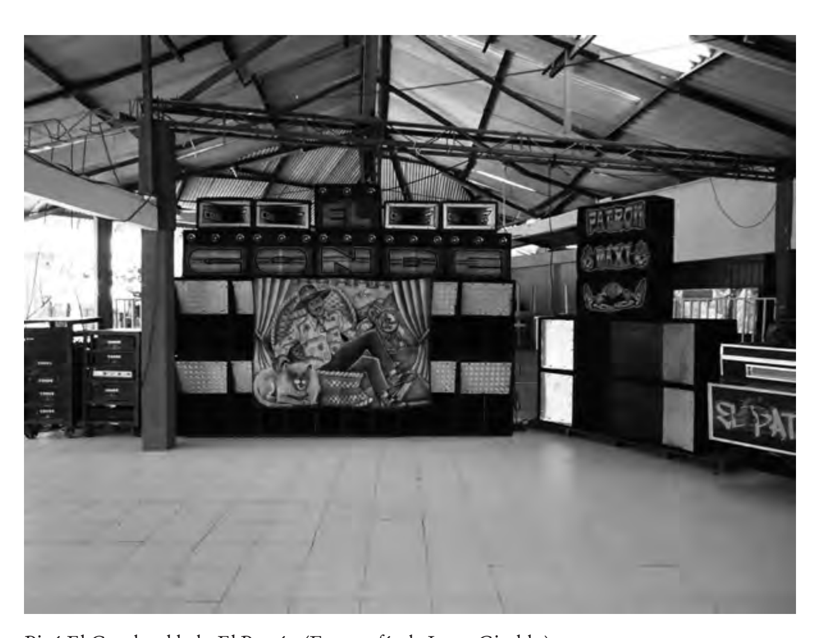
Adentro había alrededor de mil quinientas personas, entre ellas Viviano Torres, Melchor y Charles King, cantantes palenqueros de champeta desde los comienzos del género. Frente al caos de la puerta estaba el legendario picó El Conde con sus diez bajos, seis medios y cuatro brillos armados uno sobre otro con un orden tal que formaba las letras de su nombre en colores neón. Sobre los bajos colgaba un telón con el dibujo de un hombre muy elegante de sombrero fumando

---

macy of community and the fluid cosmopolitanism of urban life. To the former, it adds a sense of dynamism; to the latter, a recognition of the inner circles and weighty histories which give each seemingly fluid surface a secret order".

un puro, acompañado de un pequeño perro pomerania. A su lado estaba armado el picó El Patrón: un picó mucho más pequeño y con poco trabajo de arte, solo tenía su nombre dibujado sobre los parlantes y no había telón. Se trataba de un duelo, típico de los picós salseros, que consiste en que cada equipo pone tres canciones para luego cederle el turno a su rival. El ganador es aquel que logré prender más la fiesta y el que tenga discos exclusivos más exitosos. El veredicto se da a través de los comentarios que hace el público asistente durante la semana posterior. Este era un caso de David contra Goliat en el que ganó el gigante.

Fotografía 6. Picós antes de la fiesta



Picó El Conde, al lado El Patrón (Fotografía de Jorge Giraldo).

Esa tarde conocí a Francisco Manjón, tan legendario como su equipo, rodeado de personas que lo saludaba estrechándole la mano con reverencia. Pacho no podía estar más contento tomando whisky rodeado de sus amigos y aunque es un hombre blanco se nota a leguas lo cómodo que se siente entre su gente negra. A mí me saludó con bastante simpatía y algo de sorpresa. Pareció enternecido al verme y comentó que su hija que es así, “blanquita” como yo, nunca en su vida ha venido a oír tocar al orgullo de su padre.

Poco a poco la pista se iba llenando de gente. El sonido era fuerte pero soportable. La pista estaba rodeada de varias mesas con sillas de plástico pero todas estaban tomadas. Sobraban mesas pero faltaban sillas porque los combos son grandes y prefieren la cercanía. El lugar ya albergaba unas dos mil personas de todas las edades, incluso niños, aunque la mayoría eran hombres y mujeres de mediana edad.

Hablé con el organizador de la fiesta. El señor “Horacio Salgado Valdez de la tierra de los campeones mundiales” que nos explicó que se presenta de esta forma porque es de San Basilio de Palenque, dónde nació Kid Pambelé.[59] Nos dijo que hace 26 años trabaja en la Asociación Amistad conformada por 28 afrocolombianos que viven en San Fernando. Esta fiesta la organizaron tres asociaciones del mismo tipo: La Amistad, El progreso, con 31 personas, y Voluntarios, con 42. Las ganancias se reparten entre las tres y son para

[59] Antonio Cervantes alias Kid Pambelé fue un boxeador dos veces campeón mundial del peso welter junior (1972 y 1977), nacido en San Basilio de Palenque en 1945.

un fondo común utilizado para diferentes eventualidades, como, por ejemplo, un funeral. Horacio nos cuenta que El Conde normalmente cobra $1.200.000 por el toque y que en esta ocasión solo cobro 800 mil pesos. El Patrón, por su parte, no cobró porque está apenas arrancando así que lo que hizo fue mostrarse. Hacia las seis de la tarde abandoné el lugar porque me ganaba el cansancio del día. Cada vez el sitio estaba más lleno y la fiesta continuaría hasta las doce de la noche, hora hasta la que le dan permiso a los picós de tocar en Cartagena.

Durante todo el tiempo que estuve en el lugar solo sonó una canción de salsa. El resto del tiempo fue música africana y me preguntaba entonces por qué le dicen "Salseros" a estos picós. Más tarde comprendería que la razón de la marcada inclinación de esta fiesta hacia la africana, era el público: "Es que la africana es la música de ellos" me dice Pacho Manjón cuando habla de Palenque.

Francisco Manjón lleva 42 años de picotero de los 63 años que tiene de vida. Se queja de que está cansado del trajín que implica estar detrás de un picó cada ocho días. En todo este tiempo son muchas las historias que puede contar sobre su vida al lado de El Conde. Pacho se acuerda con nostalgia de las épocas en que iba a las fiestas de Palenque a tocar por tres días y duraban cinco. Me cuenta, entonces, una anécdota muy hermosa: En Palenque había una señora que cada vez que Pacho iba a tocar le decía que fuera a su casa que ella le cocinaba y durante muchos años atendió a Pacho Manjón como si fuera un hijo. Esta mujer siempre decía que quería que El Conde tocara en su funeral y le mostraba a su hijo un

fajo de billetes "aquí está la plata pa' que cuando me muera tú pongas El Conde al lado del ataúd". El día en que murió, en efecto, el hijo llamó a Pacho Manjón quien llegó a Palenque con su máquina a tocar sin cobrar toda la noche al lado del féretro con el lugar lleno de gente del pueblo que fue al funeral y a la rumba. Quijano explica: "El ritmo contra el sufrimiento era el más poderoso descubrimiento de los 'negros' de América, la puerta a la otra margen" (Aníbal Quijano en Quintero, 2009: 34). Hoy en día el picó, sea en un rito funerario o no, es antónimo de sufrimiento. El picó es catarsis y no en vano a la champeta la llamaron "terapia" apelando a sus propiedades curativas del dolor emocional.

Quedan ya muy pocos picós salseros que puedan contar la historia. En Cartagena El Conde y El Guajiro son los más antiguos que aún tocan y han visto nacer y desaparecer a muchos otros que tuvieron su tiempo de gloria. Varios picós salseros son recientes y los arman los dueños más como un *hobby* que como una posibilidad de negocio, ya que muchos consideran que este tipo de picó está desapareciendo. Francisco Manjón me dice que tener un picó no es negocio ahora, que antes lo fue, cuando se trataba de los exclusivos. Los amigos de Pacho dicen que el único picó que dio plata fue El Conde, que hasta le dio para comprar la casa que ahora tiene en Manga. De resto, me dice, nunca se recupera la inversión: "ese picó que está ahí pudo costar como 80 millones y te digo que no le han entrado ni 15",[60] refiriéndose a su contrincante, el picó La Clave Mayor.

[60] Entrevista realizada a Francisco Manjón, Cootraisbol. 18 de abril de 2010.

La decadencia del picó de salsa se debe en parte a que el público es ya viejo y son muy pocos los jóvenes que asisten a estos eventos. En parte también porque cada vez hay menos lugares dónde un picó pueda tocar, y la competencia con el de champeta es muy desigual. En un toque de picó salsero puede haber hasta cuatro equipos sonando, siendo muy raro que solo haya uno. Aun así la asistencia es baja y a ninguna hora el baile está lleno. Esto excepto si se habla de una fiesta palenquera dónde suene El Conde. En este caso la fiesta es "taquilla segura" y tanto viejos como jóvenes bailan al compás de los éxitos africanos que llevan sonando más de treinta años. Contreras (2002:7) afirma que la plaza de picó, o sus versiones más viejas, "las verbenas o casetas, son espacios en donde la gente acude conscientemente a encontrarse con lo africano, con lo negro, tal como acontecía en los cabildos". Incluso el público no palenquero no puede evitar hablar de picós sin mencionar África, pero la construcción de esta tradición ampara también el Caribe. Así, el soukous congolés, que al principio se llamaba rumba congolesa, uno de los padres de la champeta, es fruto del viaje que llevó la música de las orquestas cubanas a África, heredó rasgos de la música rumba, ritmo cubano que a su vez se debe a la presencia de esclavos africanos en el nuevo continente, en un ejercicio de idas y vueltas, territorialización y re-territorialización (Cunin, 2007).

Una fiesta de picó salsero empieza alrededor del mediodía y se extiende hasta la medianoche. Si la fiesta es palenquera desde las cuatro de la tarde ya está muy llena y prendida. Si no lo es, alrededor de las nueve de la noche se pone buena. Aun

así el picó suena su *beat* durante casi doce horas completas, marcando ese golpe que retumba en la distancia y recuerda que el picó está presente.

En las ocasiones en que fui a los toques de El Conde, siempre acompañado de otros equipos, observé cómo las parejas bailaban con las piernas entrecruzadas muy cerca, abrazados. Los movimientos lentos y cadenciosos, los pasos pequeños. Fue el picó salsero el que estableció que la champeta se baila "en una sola baldosa" y es muy común que se cojan las caderas mientras se mueven y, aunque le sobra sensualidad, no es un baile explícitamente sexual.

Además de bailar en parejas, los hombres hacen solos de baile para lucirse, moviendo los pies de manera muy rápida y haciendo pequeños saltos. Solo los viejos tienen este *swing*, los jóvenes que lo intentan no pueden compararse. Recuerdo la tarde del duelo de picó entre El Conde, La Clave Mayor y El Sabor Latino, cuando un sesentón con su mujer se gozaban la música sentados en sus sillas y en el momento en el que no podía contenerse más el cuerpo el señor se ponía de pie, allí, al lado de su mesa, sin necesidad de ir hasta la pista, hacía algunos pasos (o pases, como le llaman en Cartagena) con todo el sabor y el sentimiento y volvía a sentarse.

El picó salsero pone música africana y afrocaribeña que consigue a través de encomiendas o que descarga de internet. De hecho, es poca la salsa que se oye. La música que suena en este picó es muy especializada, típica del World Music: sones, jíbaros, merengues, zouk, mbaqanga, soukus, salsas, algunas piezas de música brasilera y muchos otros ritmos de discos que permanecieron exclusivos de cada picó durante

muchos años. Los nombres de estas canciones, la mayoría en idiomas diferentes al español, son los que el público le puso según como les sonaban los coros, son onomatopeyas de otros idiomas, o como le dicen en el universo picotero: "piconemas". Un ejemplo de esto es el disco "Los tulipanes" que originalmente se llama "Sullymani" de los Soul Brothers y que Pacho Manjón registró como suyo en la cámara de comercio.[61]

Este es el picó originario, el tipo de picó que sonó desde la década del cincuenta hasta principios de los noventa del siglo XX como único formato, cuando todavía no se le ponía el nombre de *Salsero*. Durante mucho tiempo el picó se armaba con cajas de parlantes artesanales y se colgaban telones con dibujos en colores neón muy elaborados que apelaban al nombre del picó. Hoy los parlantes artesanales han sido reemplazados por bajos industriales con mayor capacidad de amplificación, lo que ha reducido el número de cajas. Así mismo solo los picós más tradicionales mantienen los telones. Los que han surgido recientemente solamente tienen dibujados letreros con el nombre del picó más como un logo, ya sin ningún dibujo elaborado.

El público que asiste al picó salsero está compuesto principalmente por personas entre los 40 y los 70 años de edad que crecieron rumbeando en los picós de antaño. Visten como si aún tuvieran 20: las mujeres con pantalones y camisetas pegadas con transparencias, los hombres con camisas de seda y de colores llamativos, gorras y boinas. Todo el picó de salsa

[61] Entrevista a Edwin Polo, Cootraisbol, 18 de abril de 2010.

está revestido de una nostalgia que puede verse en la estética de los equipos, en los ojos de gente y en las opiniones de los más viejos. Según ellos, al picó salsero va gente decente, gente de familia y con capacidad adquisitiva. El picó de salsa lo ven como un evento tranquilo, sano, dónde no hay peleas ni drogas, un lugar al que incluso van niños. Al que le gusta el picó de salsa muy rara vez le gusta el de champeta y critica estos eventos viéndolos como la decadencia de la fiesta popular que ellos originaron.

Tuve el placer de ver tocar a El Conde varias veces. También presencié duelos entre picós salseros como El Guajiro contra El Sabor Estéreo en el evento del relanzamiento de este último. Fue presenciar en Cartagena lo que había visto en Barranquilla y Santa Marta: los remanentes de la verbena de antaño que se hacía cerrando las calles de los barrios, frente a las casas de los vecinos que aprovechan para vender mondongos y con asistentes de todas las edades, incluidos niños, jugando entre la gente y bailando en la tarima.

En Santa Marta asistí a las fiestas del barrio 1° de Mayo dónde tocaba El Samuray, el picó más grande de la ciudad, con por lo menos cinco mil personas de público. Era una fiesta gratuita y la masa de gente se extendía por dos cuadras hacia el frente de la tarima y por media a cada uno de los lados. En Barranquilla tocaba El Scorpion en el barrio La Chinita, con el fin de recolectar dinero para pavimentar la cuadra (labor que debería corresponderle al distrito). Este tipo de fiestas no son usuales para un picó tan grande e importante como El Scorpion, pero uno de los habitantes de la cuadra era amigo de los dueños; "El escenario callejero es en principio en donde

se inscribe materialmente el lugar de la fusión, pero va deviniendo en una referencia metonímica de la ciudad y del estilo musical del grupo" (Pardo, 2009:47). Por ello la música que suena en los picós y las formas de bailar en estas dos ciudades son diferentes entre sí y con relación a Cartagena.

Todo territorio es atravesado por una historia particular que afecta la música y la forma de bailar. Sin embargo, esta relación no es de una sola vía y la música a su vez tiene el poder de afectar la historia y las nociones de lugar: "No hay duda de que la música –tanto en su producción como en su consumo– puede ser importante como moldeador de las típicas identidades hibridas de la gente y los lugares y en la generación de un sentido de lugar y un profundo arraigo a este" (Hudson, 2005: 633).[62] Es esta característica de la música la que va a permitir una diversificación en los tipos de picós en Cartagena, así como distinciones a nivel regional. Aunque se trate de fiestas que giran alrededor de un gran equipo de sonido, la música que suena en estos va a afectar la forma de bailar, así como las características del público asistente.

Así, Barranquilla y Cartagena son ciudades mucho más picoteras que Santa Marta, que Humberto Castillo considera "vallenatizada".[63] De hecho, los picoteros cartageneros y barranquilleros se pelean el origen del picó y el protagonismo

---

[62] Texto original: "There is no doubt that music – in both its production and consumption – can be an important influence in shaping the typically hybrid identities of people and places, of engendering a sense of place and deep attachment to place".

[63] Entrevista a Humberto Castillo, oficinas del Rey de Rocha, 14 de abril de 2010.

en la historia de los exclusivos. Dado que ambas ciudades tuvieron condiciones similares, especialmente por ser puertos comerciales importantes, es difícil determinar en cuál de las dos comenzó este fenómeno, si es que tuvo un único origen. Lo que no está en discusión es que la champeta criolla tuvo origen en Cartagena y que la música que se produce en Barranquilla es grabada principalmente por cantantes cartageneros. Hay otra particularidad: el picó cartagenero tiene tres formas distintas cada una de las cuales determina una parte importante de la identidad de sus asistentes.

El picó de champeta

El primer picó de champeta al que fui fue a El Imperio, nada más y nada menos que al cumpleaños de su DJ principal, Sonwyl Muñoz. Charles King se ofreció muy amablemente a acompañarme. El evento de picó de champeta comienza alrededor de las 5 de la tarde. Sin embargo, a pesar de que el equipo está sonando desde temprano, la fiesta se prende solo hasta las 9 de la noche y aunque el permiso se da hasta las 12 de la noche, los eventos en ocasiones se extienden hasta la 1 o 2 de la mañana. En realidad, un picó toca hasta que llega la Policía a apagarlo, que en ocasiones puede ser antes de la hora establecida.

Didonky (originalmente 'The Donkey') es una discoteca para picós, una "plaza" en el barrio Olaya Herrera. Se trata de una caseta de unos 200 m^2 con paredes de ladrillo, piso de cemento y techo de zinc sobre vigas metálicas. Es como estar debajo de una carpa dentro de un terreno rodeado de paredes. Opuesto a la entrada estaba sonando el picó El

Imperio. En una tarima "Chiquitín", el DJ segundo, ponía la música. Había dentro de la discoteca aproximadamente 300 personas mirándolo. El DJ trabajaba con dos consolas: una para CD, con doble entrada, y otra para regular el sonido y hacer las mezclas. Entre cada canción ponen, a veces, introducciones de tecno.

Los hombres, que son siempre mayoría en los toques de picó, suelen vestir jeans y camisetas polo o *t-shirts* corrientes. Las mujeres van a bailar con jeans pegados y camisetas tipo esqueleto escotadas, otras con "mochitos" que son pantalones muy cortos (como el pantaloncito caliente de los 70, pero bajos en la cadera) y unas pocas llevan vestidos cortos de jean.

Esa noche, en la mitad del Didonky un muchacho tomaba dos aerosoles de insecticida y les prendía fuego haciendo una x de luz. Charles me explicó que el joven era un seguidor del picó y que la x es el símbolo de El Imperio, logo que aparece en los parlantes pintados cuando arman el picó completo. Los que lo rodeaban celebraron la hazaña las veces que la hizo durante la noche.

El Imperio no estaba armado del todo porque la plaza no es lo suficientemente alta para montar un picó grande. Sonaba con ocho bajos y dos cajas de nueve medios cada una. También tenía una máquina de humo y un láser verde que escribía en la pared, al lado de la cantina, "Colombia", "Rumba" y luego dibujaba estrellas. La vibración era muy fuerte, sintiéndose en el pecho el golpe y en los oídos un zumbido (aunque es peor el de los gritos a la oreja con que debe hablarse en un picó).

Marquitos, el cantinero, me regaló una cerveza que me había prometido cuando le dije que venía al cumpleaños de Sonwyl, tal vez porque no creía que fuera a hacerlo. Charles me presentó a Fita y a Jimena, dos muchachas que, según me cuenta, son amigas suyas del barrio dónde vivía antes. Entre los tres me enseñaron a bailar champeta. Ellas se reconocen como "imperialistas", es decir, que son fanáticas y fieles al picó El Imperio. Entendí entonces lo que en los primeros días de campo me confundía: vi un grafiti en una pared que decía "imperialista" y creí que la era Uribe había llegado demasiado lejos.

A las 10:33 p.m. Sonwyl Muñoz se subió a la tarima a tocar y la gente comenzó a animarse paulatinamente. Ponía varias placas, una especie de cuñas pregrabadas, invitando a entrar: "¡A comprar la boleta y pa' dentro!" decía la grabación una y otra vez con una voz muy aguda. Al lado de Sonwyl estaba el baterista, al que llaman también pianista, porque es el encargado de hacer los efectos con un teclado y/o con una batería eléctrica, acompañando la música. Comenzó entonces la fiesta oficialmente. Mucha más gente entró después de que el DJ principal empezara a tocar y en media hora la plaza estaba llena aunque aún con espacio para moverse cómodamente.

Mucha gente pasaba y saludaba a Charles que, según uno de los personajes que lo saludó en la entrada, iba vestido como estrella (pantalón claro, zapatos de charol negros y una guayabera de seda con un fino estampado de flores). Varios le ofrecían ron y Charles se encargaba de que nos brindaran a sus tres acompañantes primero.

En los toques de picó la mayoría de la gente toma Ron Medellín, puro, en copas pequeñas llenas solo hasta un tercio (afortunadamente). También venden cerveza, aguardiente antioqueño tapa azul y whisky en presentaciones panchita y pipona, es decir media botella y completa, respectivamente. El trago se compra en las barras de los clubes o en carpas de lona delimitadas con cintas amarillas de las que usan en construcción. Allí se ponen una especie de piscinas en las que flotan las latas y botellas acompañadas de trozos de hielo que han sido partidos de un bloque madre de varios metros cuadrados de volumen. El organizador del evento consigue el licor en consignación y compra a otro proveedor el hielo que, aunque no permanece refrigerado, conserva sus propiedades heladas por varias horas, antes de llegar a la temperatura ambiente.

Cuando la fiesta estaba más prendida nos acercamos a la tarima y Charles me dijo que si quería subir. Accedí aunque era la única mujer arriba. Subieron también el resto de artistas presentes: Twister, un cantante con varios éxitos sonando esa noche, Nando Black, cantante de champeta, entre otros personajes del medio. Cuando estaban todos los invitados arriba le cantaron el cumpleaños a Sonwyl, que se puso a llorar de la emoción. Luego, en medio de la euforia, los artistas cantaron sus canciones con pistas. El público estaba muy emocionado. Era un gran espectáculo. Normalmente los artistas no cantan en el picó y algunos de ellos (como Charles King) se rehúsan a cantar con pista en vez de músicos en vivo. Pero las fiestas son excepciones, y más tratándose del cumpleaños de este personaje. La mayoría de los que se encontraban arriba

estaban borrachos y seguían tomando ron y whisky. La fiesta continuó hasta las 1:50 p.m. cuando llegó la Policía. Sacaron a la gente poniendo un vallenato.

Al día siguiente, domingo, asistí a un evento picotero organizado en Chambacú. El lugar estaba cercado con vallas de zinc y era al aire libre. Esta es una plaza mucho más grande (tal vez la más grande de Cartagena, desde que prohibieron los toques en la plaza de toros). Esa noche tocaban el Rey de Rocha y el Passa-Passa, según la publicidad. Sin embargo, solo estaba armado el picó del Rey y tenía como DJ invitado a Déver, DJ principal y dueño del Passa-Passa Sound System.

En el lugar había más de tres mil personas y cada una pagó 10 mil pesos por la entrada, independientemente de su género (en la mayoría de las fiestas las mujeres pagan menos que los hombres). En la puerta estaban Fita y Jimena recolectando de a 2 mil pesos para completar las boletas de ambas. Finalmente lograron entrar.

El Rey de Rocha es el picó más grande e importante de Cartagena. Tiene 16 bajos, 24 medios y 16 brillos que se arman sobre una estructura metálica con columnas de parlantes a los lados que se elevan unos seis metros. En la mitad de ambas torres de sonido está la tarima dónde toca el DJ. Tiene una consola grande, un teclado para efectos y una batería eléctrica, además del micrófono que es de suma importancia en los picós: a través de éste el DJ controla el ánimo de la fiesta. Además, el Rey de Rocha cuenta con pantallas de plasma, luces con el logo de la Organización Musical Rey de Rocha (OMR), dos *estrovers*, dos grupos de cinco luces cada uno que apuntan hacia el público y un rayo láser.

Fotografía 7. Picó Rey de Rocha



Fotografía disponible en internet http://www.4shared.com/all-images/tk2bbDNp/_online.html

La euforia de la gente era impresionante, solo comparable con la del público que presencia un concierto en vivo. No es muy diferente excepto porque la estrella es el DJ, de hecho, la disposición es la misma: todos miran hacia la tarima. Las piezas ya están grabadas y el papel del DJ y del baterista es intervenirlas en vivo.

Vi muchos reynaldistas con camisetas y cachuchas con el nombre del picó. Así también había varios passa-passistas que se distinguían porque vestían con colores neón, eran bastante más jóvenes y también llevaban camisetas y gorras del picó al que siguen. No obstante, todos bailaban todas las canciones.

El DJ Déver tocaba solo tres canciones por turno, mientras Chawala (DJ del Rey) estaba durante veinte minutos o

media hora en cada turno. La gente cantaba las canciones, gritaba y saltaba. Cuando se les calentaban las cervezas regaban lo restante dando círculos con la muñeca por encima de las cabezas salpicando a toda las personas alrededor. En pocas horas todos estábamos bañados en cerveza y nadie se preocupaba por el hecho. Uno de los seguidores escaló una de las torres de sonido y bailaba agitando las manos desde arriba.

A las 10:25 pm llegó la Policía y apagaron el picó. La gente se quedó quieta y expectante. Mientras tanto se abrió un círculo dentro de la gente y algunos que se empujaron, un hombre alegaba que le patearon la botella de ron y la quebraron. Varias personas intentaban calmarlo. Chawala pidió orden al público: "esto sigue pero vamos a portarnos bien (…) La rumba sigue, pero por favor buen comportamiento". El picó permaneció apagado durante unos diez minutos y luego volvió la música y la euforia.

La tensión siguió entre la gente y Chawala anunció que iban a un "corte de comerciales" y puso un vallenato. Charles King me explicó que "es como para bajarle un poco la temperatura a la gente". La Policía siguió haciendo rondas por el lugar y poco tiempo después anunciaron por el micrófono que se estaban llevando las motos parqueadas en la entrada. Charles se quejó del hecho diciendo que era un abuso de la autoridad, que como no pudieron apagar el picó porque tenía todos los permisos comenzaron a molestar a la gente. La fiesta siguió pero hicieron otro corte de comerciales con una salsa. Otro joven me dijo que esta vez es para que se calmara la Policía.

La fiesta continuó hasta las 12:10 de la mañana cuando la pelea latente se volvió manifiesta. A mi vecino, con el que bailaba, lo golpeó una lata de cerveza llena en la cara. Comenzaron a volar latas por todo el lugar, ya no aventadas hacia arriba en señal de festejo, sino como proyectiles. La gente se apartó rápidamente del centro de la pelea y comenzó a gritar. Rápidamente la histeria se apoderó de la multitud y terminaron tumbando una de las vallas de zinc por donde salimos varios a las 12:20.[64] La reacción de la gente me pareció un poco exagerada. Lo que pasaba no era tan grave. Sin embargo, creo que esta sobredimensión de la emoción puede responder a que en otras ocasiones el final de las peleas ha sido mucho más trágico. Tanto así que amerita salir del sitio tan pronto como sea posible, incluso si hay que romper la valla o la puerta.

Esta no sería la última vez que me tocaría ver una pelea en un picó, pero nunca presencié un balazo. La única vez que hubo un disparo fue al suelo, por parte de la Policía, buscando dispersar la gente, lo que por supuesto generó pánico en todas las personas que aún estábamos dentro del sitio.

El picó de danzal

Estábamos en el club social de Canapote, ubicado casi sobre la avenida Santander sobre una calle paralela a esta vía que bordea el mar, separada por un caño y un puente peatonal. Tocaba el Passa-Passa en la que llaman "su sede". El sitio parece una bodega de unos cien metros cuadrados, baños al lado

---

[64] Me pregunto, ¿en ese momento dónde estaba la policía?

izquierdo, las cantinas al frente de la puerta y unas escaleras al costado derecho por donde se accede a la segunda planta de apenas veinte metros cuadrados. La ventilación es poca y se da a través de turbinas en las paredes, pero el techo es alto y de zinc lo que permite cierta circulación del aire a través de las ondulaciones del tejado. Estaba lleno. Había por lo menos dos mil personas, entre ellos Lil' Silvio y El Vega, cantantes del picó, así como mi amiga Magola, passa-passista (seguidora del picó) de 17 años de edad, que me acompañó desde la primera vez que fui sola a oírlos tocar y me enseñó de qué se trata una rumba de danzal.

Los passa-passistas que asisten a los toques nocturnos del picó son bastante jóvenes, oscilan entre los 15 y los 20 años de edad. Aunque sería injusto ignorar a los niños entre los 8 y los 15 años que van a las rumbas-sanas con el DJ Déver y bailan y gozan tanto como los más grandes, pero sin tomarse una gota de alcohol. Estas rumbas-sanas se organizan en discotecas y van desde la una de la tarde hasta las siete de la noche. Está prohibida la venta de licores, red-bulls y cigarrillos. Es posible ver en estas fiestas a niños de ocho años bailando danzal de una forma que escandalizaría a cualquier cachaco.

Pasamos más de veinte minutos intentando comprar boletas en la taquilla dónde muchos jóvenes, todos hombres, se encargaban de comprar sus tiquetes y los de sus amigas. No fue sino hasta que Magola le pidió a uno de sus amigos que nos las comprara que logramos obtenerlas. Tocaba Anthony, el DJ segundo del Passa-Passa, y la fiesta estaba animada. Ponía placas invitando a la gente a entrar. Encontramos a

unos amigos de Magola y nos hicimos con ellos en el centro de la plaza.

El DJ Déver asumió su lugar y el público entró pronto en euforia, especialmente con ciertos éxitos que estaban reservados para prender la fiesta. Déver ponía un pedazo de la canción y lo cortaba. Lo suficiente para hacer alborotar al público y crear una ansiedad en este: todos esperaban el momento en que dejara sonar la canción entera y poder bailar y brincar con la música ya conocida. Entre cada corte ponía algunas placas, animaba al público, promocionaba el disco que era un "éxito" con el micrófono y volvía a "soltar" la canción para de nuevo cortarla. La ansiedad del público crecía hasta ser casi incontenible y hasta que finalmente el DJ dejó sonar toda la pieza y los asistentes dieron rienda suelta a su energía. Todos saltaban y cantaban a gritos la canción. Una vez desfogada toda esta emoción, bailaban solos o por parejas de la misma forma que se baila la champeta pero con mayor influencia del reggaetón. Esto significa que el paso favorito es el de la chica entre las piernas del hombre, pero también utilizan movimientos mucho más grandes con las caderas y en ocasiones sexualmente más gráficos. No hay inhibiciones de ningún tipo en el baile de estos jóvenes, la mujer en el centro de las piernas del hombre, muchas veces dándole la espalda, frotándose contra la entrepierna de él. Nadie se escandaliza.

Los jóvenes que bailan danzal tienen una estética bastante particular. Los colores neón y los de la bandera rasta son predominantes. Es muy común que utilicen tenis marca Convers cortos con los cordones de diferentes colores neón para cada pie. Las gorras se las ponen muy altas, a veces incluso

ni siquiera meten un poco la cabeza y simplemente reposa en su borde.

La fiesta siguió y todos sudábamos por montones. El sudor que se restregaban las parejas cachete contra cachete, pecho contra pecho, sumado a las cervezas derramadas por los aires hacían todo muy húmedo y caliente. Esta intimidad hace parte de la sensualidad del baile, de la naturaleza del clima de la ciudad, y es una condición de todas las fiestas de picó. No existen entonces barreras corporales y el público comienza a parecer una gran masa palpitante, al unísono, se desdibuja la individualidad. Pero de repente algo estalla y en este hervor se arma una pelea.

Eran las 12 de la noche cuando en el segundo piso del Canapote un par de muchachos empezaron a empujarse por una chica. Pronto se sumaron más defensores amigos de cada uno de los dos bandos y todo el evento se volvió un caos. Alcanzamos a movernos pronto hacia uno de los extremos pero era el opuesto al de las escaleras, quedamos encerrados. Magola me tomó fuerte de un brazo y me escondió detrás de una mesa con otras cuatro muchachas que la sostenían de las patas, usando la base como escudo. Esta vez no volaban latas de cerveza pero había más de treinta personas peleando en un espacio reducido y era posible ganarse un golpe sin estar involucrado. La pelea se calmó y muchos lograron abandonar el segundo piso. Abajo las puertas estaban abiertas y la gente comenzó a irse por su propia cuenta. Algunos siguieron bailando hasta que de nuevo reventó la pelea. Entre los mismos asistentes se calmaron y se encargaron, junto a los de seguridad, de sacar a los más bélicos. Bajamos finalmente y

fuera del lugar el panorama no parecía mucho mejor. Nos quedamos adentro siguiendo las instrucciones de Anthony que nos recomendó quedarnos cerca al picó. La tensión estaba en el ambiente y cuando todo parecía estar más calmado se escuchó un tiro que generó gritos de pánico y nuevamente corrimos hacia adentro. Luego nos enteraríamos que era la técnica no muy simpática de la Policía para dispersar la gente.

El picó de danzal es un fenómeno muy reciente nacido en Cartagena por la influencia del dance-hall jamaiquino, como se había explicado antes. Junior Boombastik, cantante de danzal y reggaetón, moreno, de unos 35 años de edad, se atribuye haber popularizado el dance-hall en Cartagena a través de las fiestas que organizaba para la colonia sanadresana residente en La Heroica. Junior fundó en 2001 la discoteca Boombastik, a la que debe su apodo, y más tarde Green Moon, en Blas de Lezo, con el apoyo económico del anterior dueño del picó Gémini, Luis Cuéllar, que fue asesinado en 2008.

> Inicialmente el danzal entra porque yo en Boombastick, en mi negocio, en el año 99, empecé a cantarlo. De ahí me escucharon unos productores, José Quessep, Dunoyer y Pinzón, y lo pusieron en emisoras. Luis Cuéllar, que era el dueño del Gémini, hizo que también fuera masivo porque él empezó a invertir con sus artistas, o sea, cuando Luis Cuéllar llegaba aquí a Cartagena, y Luis Cuellar pagaba en las emisoras para sonar, sonaba veinte veces al día, una canción de dance-hall, sonaba veinte veces al día porque él pagaba para que eso se diera. Yo no pagaba, mi música sonaba por amistades, entonces se fue abriendo paso el

> danzal, se fue abriendo paso entre la música champeta, empezó aceptarse, ya vinieron saliendo otros, yo me fui de aquí y empezaron a salir otros grupos.[65]

El primero en montar un picó de dance-hall fue Víctor Julio Sabalsa, DJ y dueño del picó que lleva su nombre. Víctor Julio se limita a hacer fiestas picoteras con la música jamaiquina y sanandresana, más al estilo de los antiguos picós, trabajando a través de la consecución de canciones por medio de encomiendas e internet.

Fue Déberson Ríos, conocido como DJ Déver, el primero que produjo danzal para su picó el Passa-Passa Sound System. Así como la champeta fue la imitación de la música africana, el danzal se caracteriza por ser una versión criolla del mencionado dance-hall jamaiquino, en el cual, además, puede detectarse una fuerte influencia champetúa. De hecho, el papá de Déver fue el dueño de uno de los grandes picós de champeta: El Sabor Estéreo. "Todos aquí somos champetúos" me dice El Vega, cantante de danzal, cuando les pregunto si les gusta la champeta. Déver creció pues influenciado por la música y la industria champetera y rápidamente supo cómo poner a funcionar su negocio.

De la tradición del picó de champeta Déver entendió la importancia de la producción de música para el picó y grabó hace cuatro años las primeras canciones en el computador de

---

[65] Entrevista realizada a Junior Boombastik, CC. La Castellana. 26 de abril de 2010.

su casa en el barrio Torices, más por pasar el rato que con un fin económico serio. Ahora, con solo 21 años de edad, Déver trabaja con cantantes que graban para él de forma gratuita. Es productor y arreglista de todos los exclusivos cuyas pistas compone en su computador con el programa Frutty-Loops, en el estudio de grabación que montó en su casa, que, aunque bastante artesanal, es suficiente para estrenar entre uno y tres éxitos por fin de semana. En las producciones de danzal toda la música es electrónica, excepto la voz. Además de ser el arreglista, Déver es el DJ, y hace las veces de baterista, poniendo efectos en vivo sobre las canciones.

En la mayoría de los otros picós estas funciones están separadas. Hay un DJ (por lo general no es el dueño del picó), que, aunque colabora en la producción musical (en el caso de la champeta) dando su concepto e intentando plasmar una idea, no es el que hace las pistas, que es labor del arreglista y/o del ingeniero del estudio. También hay un baterista que toca en vivo al lado del DJ, pero es una función separada.

El danzal es pues la muestra de la hibridación de una variedad de estilos y culturas del Caribe que a la vez busca insertarse en un sistema económico global. Las ambiciones de Déver son claras:

> (...) pues yo quiero tenerlo [al picó] así pequeño siempre y que la gente no lo vea que ya para siempre yo me voy a quedar en eso, porque la idea es salir, otros nuevos horizontes, no dejar de producir aquí en Cartagena, ni dejar ese cuento del Passa-Passa, pero sí perderse, por ejemplo,

> dos semanas, un mes, yo tocando por allá y después que vengo otra vez, el Passa-Passa volvió y tal.[66]

Para Déver el picó es un vehículo a escala local pero busca internacionalizar su música y su talento.

Estos procesos responden a unas demandas de mercado por una parte, pero al mismo tiempo son la muestra de una circulación musical a nivel del gran Caribe de forma inmediata, así como con África a través de la utilización de discos que fueron éxitos en los picós salseros, para la elaboración de las pistas, mezclados con ritmos más pop, e incluso elementos del folclor tradicional como gaitas y tambores. Ian Biddle y Vanessa Nights explican cómo funcionan las relaciones entre la música popular y los contextos locales y globales y aclaran que

> (…) debemos también asumir la noción de hibridación con el fin de ser capaces de reconocer el poder de las relaciones que trabajan en esta mezcla de estilos: en cualquier encuentro de tipos musicales no hay nunca encuentros simplemente inocentes o casuales libres de la operación de la ideología. Al contrario, lo que ocurre aquí, parece ser, es el complejo y contestatario encuentro de una música buscando re-regionalizarse con un estilo musical más globalizado (o tal vez, incluso, globalizante) (Biddle&Nights, 2007: 13).[67]

---

[66] Entrevista con Déberson Ríos, Estudio de Déver en Torices, 6 de mayo de 2010.

[67] Texto original: "(…) we must also inflect the notion of hybridity in order to be able to recognize the power relations at work in this mixing of styles here:

Así, el danzal es testigo de que la ideología de la música de picó de Cartagena no es una resistencia consciente contra un sistema cultural dominante. Esta música ha sido socialmente más extendida en Cartagena, (hay jóvenes de estrato 5 y 6 a los que les gusta el danzal). Sin embargo, sus dinámicas, al estar mediadas por el picó como medio de circulación, son rechazadas y asociadas con la violencia.

El DJ

Para hablar de la fiesta de picó es necesario entender lo que hace cada uno de estos personajes y entrar a hablar de la puesta en escena picotera: "Paralelo al concepto de paisaje sonoro está el de "escena sonora" una representación tridimensional de un espacio del que emerge el performance (Moylan, 2002)" (Samuels et al., 2010: 337).[68] El picó es pues la escena sonora para tres de las más influyentes músicas populares cartageneras. En esta escena se observan las diferencias más importantes entre los tres géneros –que recaen en los actores más que en las máquinas– y que van más allá de los estilos musicales.

Dentro de la escena sonora del picó, el DJ tiene el rol principal, aunque su papel es diferente para cada tipo. En el picó salsero no tiene tanto protagonismo. Es el encargado

---

in any encounter of musical types, there are never simply even-handed or playful encounters free from the operations of ideology. On the contrary, what is at work here, it seems to us, is the complex and contested encounter of a music seeking to re-regionalize itself with a more generalizing (perhaps, even globalizing) musical style".

[68] Texto original: "Thus running parallel to the concept of the soundscape, is that of the "sound stage" a three-dimensional representation of a space from which performance emerges (Moylan 2002)".

de escoger la música adecuada para llevar el ánimo de la fiesta por un buen camino y para hacerle competencia al picó con el que se enfrenta. En el salsero, el protagonista es claramente la máquina, con sus cajas de sonido y el arte de su telón (tela de varios metros de extensión dibujada con un tema que representa el nombre del picó y que cubre los parlantes). El DJ está a un lado de la pista, a la altura del piso y más o menos retirado del picó, tocando con sus consolas y tornamesas.

En el picó de champeta el protagonismo está dividido entre la máquina y el DJ. El equipo de sonido se roba el foco en el primer momento: ver el picó armado al fondo de la plaza con sus luces, sus colores, su montaje y su potencia. Pero, una vez asimilada la parte física del espectáculo, se entiende que es el DJ el que lleva las riendas de la fiesta, además de ser una figura de la farándula popular cartagenera (como Chawala, Sonwyl y Mr. Black) (Contreras, 2008). En el caso del Passa-Passa, como vimos anteriormente, el DJ monopoliza casi todas las funciones de la industria a excepción de la de los músicos y la organización de los eventos (aunque Déver ha montados toques en asociación con otros organizadores).

Están los DJ segundos, que son los que le hacen “la segunda” al DJ principal, es decir, tocan antes o asisten al DJ para que descanse. Cumplen principalmente el papel de teloneros: comenzar a animar la fiesta e invitar a la gente a entrar. Ponen música las primeras dos o tres horas hasta más o menos hacia las 9 de la noche se sube a la tarima el DJ principal.

Aunque en el picó salsero la máquina es la principal motivación para un asistente, el DJ principal, al que se le llama simplemente DJ, es el personaje más importante de

un picó de champeta y danzal. En el caso del Passa-Passa, por ejemplo, el picó es muy pequeño, sin luces, ni humo. Sin embargo, convoca una cantidad de gente considerable y el DJ es muy afamado.

Además, en Cartagena son comunes las fiestas, generalmente los lunes o los viernes, a las que no se invita al picó como tal sino al DJ. Esto significa que el picó no va, no se instala el sistema de sonido, sino que el show es el DJ principal del picó que va con su maleta. La maleta es un estuche hecho de paredes de madera pintada de negro, reforzada con bordes y esquinas de metal, igual al de los estuches para instrumentos musicales. En la maleta el DJ carga un tornamesas para hacer las mezclas y la música exclusiva de su picó que pone a sonar en la discoteca que lo contrata.

El DJ es entonces la figura principal y la fiesta no se prende hasta que no se sube a tocar, así ponga la misma música que el DJ segundo. Su carisma animando a la gente es muy importante, así como el talento que tenga para hacer que las personas se aprendan rápido una canción nueva y se emocionen al oírla la semana siguiente. La labor del DJ va desde hacer bailar a la gente, hasta ayudar al diseño y producción de las canciones para "pegarlas" en el picó y volverlas un éxito.

Sobre cobas y placas

Animar una fiesta de picó es todo un arte. La primera vez que fui al Rey de Rocha no entendía nada de lo que decían las letras de las canciones ni el DJ. Charles King me traducía lo que iba diciendo Chawala y me explicaba lo que significaban muchas expresiones. El no ser capaz de entender también tiene

que ver con la incapacidad de escuchar con nitidez a tantos decibeles, pero luego, poco a poco y sin darme cuenta me fui entrenando en el *costeñol* y en el *picoléxico*, en la carga simbólica de muchas expresiones y en identificar las palabras dentro de la saturación del sonido.

El DJ pasa la mitad del tiempo cantando las letras al mismo tiempo con las canciones. Parecen prácticamente los cantantes y el público canta con ellos como si fuera un concierto. Que las personas se aprendan las letras de las canciones es el primer paso para que se vuelvan un éxito.

La noche del cumpleaños de Sonwyl Muñoz, El Imperio estrenó una canción del cantante Twister. A las 11:22 de la noche, cuando la fiesta ya estaba en furor, el DJ *suelta las placas* que dicen “Exclusivo, no lo tiene nadie” y “Me atrevo a decir que va a ser un éxito seguro”. Las placas son grabaciones hechas a la manera de *cuñas* publicitarias para el picó. Dentro del mundo picotero se ha vuelto una cuestión de prestigio que la voz usada para grabar las placas sea la de Mike Char. Miguel Char Algarra es el dueño de Olímpica Stereo, un barranquillero residente en Miami, conocido en toda la costa por su particular voz de locutor. Los picoteros lo buscan cuando viene a Colombia (cada seis meses a mirar el balance de las emisoras), para que grabe las placas que los mismos picoteros escriben en un papel. “Él lo único que hace es poner la voz, una voz bastante prodigiosa porque esa voz es bien alta” dice Edwin Polo, ahijado de Pacho Manjón, dueño de El Conde.

Es tal la importancia de que las placas sean grabadas con la voz de Mike Char que toda una industria pirata se ha des-

prendido de esta tradición. En Cartagena y Barranquilla hay quienes se encargan de imitar la voz del locutor, que no es tarea fácil, y muchos otros que utilizan las placas ya existentes para editar placas nuevas y vendérselas a picós emergentes que no son amigos de este personaje. A pesar de la demanda de su voz, Mike Char no cobra por grabar las placas, hace favores a sus amigos. "Le gusta. Es una cosa rara en un tipo que tiene bastante plata",[69] dice Edwin, pensando en lo incongruente que es que alguien de clase alta guste de los picós y les haga favores. A su vez, ser amigo de Mike Char es sinónimo de prestigio y fama.

Las placas cumplen una serie de funciones muy importantes dentro del picó. Desde el principio de los picós se utilizaron las placas, antes grabadas por Jairo Paba, para marcar los exclusivos y así evitar que algún espía del público los grabara en vivo y se los entregara a la competencia. "¡El Conde! ¡El sentimiento de un pueblo!" dicen las placas, dándole además un adjetivo de superioridad al picó. Esa es su segunda función, engrandecer el picó. Una tercera función de las placas es avivar la competencia en los *piques*, que son los enfrentamientos entre dos o más picós que tocan en un mismo lugar. "Está bien que seas indio, pero no puerco. Te voy a coger y a bañar con música brava y exclusiva para que aprendas a respetar" dice una de las placas del Sabor Estéreo en el *pique* contra El Guajiro (representado por un indio "tiraflechas"), en el barrio Torices. Así, la competencia

[69] Entrevista con Edwin Polo, Cootrainsbol, 18 de abril de 2010.

entre picós no solo se hace a través de la música exclusiva que se tenga, sino a través de placas que atacan al contrincante.

La última función nos trae de nuevo al inicio de este paréntesis sobre placas: animar la fiesta, promocionarla. "Los dueños de los *pick ups* refuerzan esta aceptación e identificación del público por medio de placas o "slogans" pregrabados, que se presentan en cada fiesta con el fin de demostrar su superioridad y rivalizar frente a otros *pick ups* afirmando el valor de la identidad negra frente a otras alteridades de la ciudad" (Bohórquez, 2002: 2). Si bien, la identidad que se refuerza en los picós Cartageneros no parece ser únicamente negra, sí está claro que las placas apelan a una identificación con el público y manifiestan una alteridad con orgullo. La placa es la marca del picó invitando a los amigos a entrar y retando a los enemigos, entre los que caben por igual el picó contrincante y quienes quisieran erradicar estas fiestas del territorio cartagenero.

Ante el anuncio de las placas de El Imperio sobre el estreno de un "éxito exclusivo" la gente mira a la tarima, expectante. Son un público exigente, solo bailan las canciones que les gustan. Esta canción que se estrenó en el cumpleaños de Sonwyl no la bailaba casi nadie. Sin embargo, el DJ la volvía a poner, dejaba que sonara algunos segundos y la repetía, cantaba el coro y volvía a repetirlo, buscando que la gente se la aprendiera pronto. Entre cada pausa y retroceso sonaba una placa con el nombre o algo que caracteriza al picó. En el Passa-Passa, por ejemplo, entre cada corte y retroceso *sueltan* una placa que dice "Passa-Passa, ¡Que se pega, se pega!", ya

no con la voz de Mike Char, sino grabada por los cantantes de este picó.

Es todo un arte pegar una canción. La técnica del DJ para pegar un éxito es la repetición. La canción nueva la ponen entera la primera vez. La segunda vez empieza el trabajo psicomotriz: el DJ pone los diez primeros segundos, la retroceden y la vuelven a poner está vez durante treinta segundos. Retrocede de nuevo y la deja sonar un minuto hasta el coro. El DJ canta el coro y lo retrocede y lo vuelve a poner, no sé cuántas veces hasta que incluso yo puedo cantar el estribillo. Más tarde, cuando ponen de nuevo la canción, la gente la reconoce con facilidad y comienza a bailarla. Una misma canción suena varias veces en una noche en el picó, tanto si es nueva como si ya es un éxito. Este procedimiento tiene explicación en que a través de la repetición la música puede arraigarse en el cuerpo:

> Primero, la música es en cierto sentido corporeizada. Los performances musicales representan movimientos repetitivos (…) la música mueve los cuerpos de una forma que se distingue del discurso y la acción diarias y de las artes visuales y, aunque hace parte de la vida cotidiana, también es percibida como algo especial, diferente de la experiencia diaria (Finnegan 1989) (Cohen, 1995: 444).[70]

---

[70] Texto original: “First, music is in a sense embodied. Musical performances represent repetitive physical movements, (…) Music moves bodies in a way that distinguishes it from everyday speech and action and from the visual arts and, although it is part of everyday life, it is also perceived as something special, different from everyday experience”.

Así, la repetición busca una incorporación para llevar al cuerpo a bailar y a que el espectador experimente algo especial que solo vive dentro de la escena picotera. Además de las características de la puesta en escena, lo que se oye en las fiestas es diferente a lo que estaba grabado, definiendo un paisaje sonoro particular contenido en el picó como lugar determinado. Es pues, la *escena sonora* que se vuelve tridimensional, no solo en la propuesta performática, sino en los cuerpos que la habitan.

Pegar una canción (es decir, hacer que la gente se la aprenda y la baile) implica técnica y carisma por parte del DJ, saber la medida para que la repetición no lleve al aburrimiento del público, sino a su euforia. Este talento de los DJ de pegar una canción, sumado a la constante producción musical, hacen que una canción tenga un ciclo de vida muy corto. Estando en Cartagena vi canciones que se estrenaron en una noche y que a mi siguiente visita quince o veinte días más tarde eran un éxito rotundo esperado con ansias por la gente. Por esta misma vía, una canción pegada durante un mes y medio ya es considerada vieja.

Aparte de hacer uso de las placas, del canto y de la repetición de las canciones, hay otra herramienta para animar al público: las *cobas.*

> La coba es lo que llaman ustedes el saludo, o sea, decir "Bueno, esto va para mi compadre Raúl". Es la coba para Raúl. "¡Gózala compadre Kevin! ¡Gózala!" Esa es la coba. La famosa coba. Hoy en día en el picó, la coba es como el 70% de la animación. Porque hay seguidores que si no los

> saludan no van. Hay unos que dicen que no son seguidores sino que son coberos, al que lo saludan van, al que no lo saludan no van –a mí me gusta tal disckjockey porque ese es el que me saluda–. Todos no son así pero sí, hay gran mayoría que lo son.[71]

Las cobas se pueden hacer en cualquier parte de la canción, pero generalmente se hacen cuando no hay letra. Se trata de agradecimientos a los colaboradores y reconocimientos a la fidelidad de los seguidores. Es una cuestión de prestigio la que hay detrás de las cobas, ser saludado por un DJ, un personaje admirado por la gente, delante de cientos de personas. Cuando a una persona del público se le hace una coba, normalmente brinda, o alza la mano, haciendo notar que se trata de ella. Incluso hay gente que es invitada a subir a la tarima y se le entrega el micrófono para que haga sus propias cobas que generalmente están dirigidas a la calidad de la rumba del picó o a los DJ. Este es el máximo reconocimiento que puede hacérsele a un seguidor en una fiesta y así, otra de las particularidades de los picós estriba en ser "espacios únicos donde el ser africano es sinónimo de estar en la jugada, es decir, donde eso te da estatus" (Contreras, 2008: 129).

Así pues, el micrófono es un instrumento muy importante para darle "vacile" al picó de champeta o danzal. A través de este los DJ cantan las canciones, animan la fiesta, dan anuncios y hacen las cobas. En el picó salsero no hay cobas,

[71] Entrevista a Wilson Muñoz, Olímpica Stereo, 30 de julio de 2010.

el micrófono carece de importancia o es inexistente, pero en cuanto a placas son los más expertos.

El perreo

En la puesta en escena picotera al lado de los DJ está el baterista, pianista o tecladista, que cumple la función de hacer una serie de efectos de sonido sobre las canciones. Se les llama tecladista porque su primer instrumento para lograr los efectos fue un teclado electrónico pequeño. Kevinmen, baterista de El Imperio, lleva a la emisora un "pianito" que en las teclas tiene pegado un papel con su apodo impreso. Las notas no interesan porque la labor del pianista no tiene nada que ver con lo melódico. Cada una de las teclas de este CASIO corresponde a un efecto de sonido, bien sea algún tipo de tambor o el sonido de bombas, alarmas, pitos, rugidos, ladridos y toda una colección de sonidos *sampleados*, que incluso llevan cobas.

Michael Birembaum explica cómo la introducción de este instrumento hace parte de una estética tecnófila que además hace única cada experiencia en una fiesta picotera:

> El picó no solamente coloca la música, sino que la transforma utilizando aparatos electrónicos para añadir efectos, sonidos y *samples*. El aparato quizá más usado es un viejo teclado, ya descontinuado, que se usa para proyectar efectos electrónicos como la reproducción de la voz del DJ, cambiando el sonido de la voz a un timbre robótico, no solamente representando el poder *sobre* la tecnología, sino convirtiendo el sonido de la voz del dueño en un *cyborg* que *encarna* la tecnología (Birembaum, 2005: 208).



Fotografía 8. El baterista Kevinmen del picó El Imperio en el estudio de Olímpica Stereo



Fotografía de Ómar Romero.

En el caso de Kevinmen el teclado lleva su nombre porque de cierta forma la máquina se vuelve la extensión del hombre.

De una época para acá a los "pianistas" se les comenzó a llamar bateristas porque los teclados han sido reemplazados o acompañados por baterías eléctricas. A estos efectos de sonido hechos en vivo se les llama *perreo.* La función del perreo es acentuar la percusión y llevar la cadencia del baile durante toda la canción, especialmente y cobrando protagonismo durante el "espeluque" que es el "clímax" de la pieza musical. La intervención del baterista ha cobrado un valor estético muy importante en el universo picotero, y es una de las grandes diferencias entre la música que se escucha en un disco o por la radio y la que se oye en vivo en el picó.

El arte de la puesta en escena picotera se encuentra en lograr que los cuerpos entren en el baile, es decir, generarles la necesidad de movimiento, y ello implica la suma de varias características en un orden determinado, entre estas es crucial la habilidad del DJ y del baterista. Tia DeNora explica cómo la efectividad musical sobre el cuerpo no es una causa necesaria de lo sonoro, sino que está medida por otros factores:

> El punto aquí es que la música no solo actúa en el cuerpo. Sus efectos son el resultado de mucho trabajo orientado a adaptar el material musical al estilo del movimiento (…) Así, decir que la música 'causa' que las cosas sucedan, que hace que el cuerpo haga cosas o que sus propiedades objetivas automáticamente entrenan el cuerpo en formas particulares, es ignorar la dimensión colaborativa de cómo la efectividad de la música es lograda, porque es siempre hacia y a través de las formas en la que es apropiada que la música proporciona recursos estructurantes –dispositivos que permiten y constriñen el cuerpo. La música provee material ambiental que puede ser usado de forma que 'alcance' diferentes capacidades corporales (DeNora, 2004: 96).[72]

[72] Texto original: "The point here is that music does not just act on the body. Its effects are the result of a lot of work oriented to fitting musical material to movement style…. Thus, to say that music will 'cause' things to happen, that it makes the body do things or that its objective properties will automatically entrain the body in particular ways, is to miss the collaborative dimension of how music's effectiveness is achieved, for it is always in and through the ways that it is appropriated that music provides structuring resources – devices that enable and constrain the body. Music provides environmental materials that may be *used* in ways that 'afford' different bodily capacities".

La fiesta de picó es la suma de todos estos factores, no solo auditivos, sino también visuales (como la presencia de la máquina, la disposición de la plaza), materiales (como el hecho de que haya una cantina) y sociales (cuánta gente asiste al evento, en qué disposición está). Cuando falla algún ingrediente de esta receta se "cae" el evento, porque la gente no se anima a bailar, ni consume una cantidad de licor significativa en términos monetarios.

El perreo es entonces otro elemento clave de la fiesta, junto a las placas y las cobas. Todos estos efectos sonoros animan a la gente a bailar y hacen que el público se sienta indiscutiblemente en una fiesta picotera. Tienen una forma y un orden de utilización dentro del espacio de la fiesta que es dictado por la experiencia y sobre todo por la intuición del DJ y del baterista. Se trata de intervenciones en vivo, de la generación de piezas únicas e irrepetibles que solo son grabadas en el caso de los volúmenes.

Un *volumen* es la compilación de exclusivos de un picó en un CD o DVD, pero este volumen tiene la particularidad de imitar un toque en vivo. Cuando sale un volumen lo hace *en perreo*, esto quiere decir que se le entrega al público en alguna de las fiestas es con placas, cobas y efectos de sonido hechos por el baterista. Así se garantiza que el exclusivo siga siendo del picó hasta que se decida entregarlo *en limpio* al mercado, es decir, las canciones tal cual salen del estudio. Así, si alguien quiere reproducir las pistas de los volúmenes antes de que haya sido lanzado *en limpio* va a quedar muy claro a quién pertenecen.

Últimamente se usa que los volúmenes se entreguen en video, en formato DVD. A este material audiovisual se le llama videoconcierto y aunque aquí no están los cantantes interpretando sus canciones, revela el carácter de arte vivo de las fiestas de picó.

Cuando los afiches de El Runner dicen "grabando el volumen", significa que los dueños del picó han contratado a un camarógrafo para que haga tomas de la fiesta que se promociona. Luego se hace una grabación en un estudio dónde los DJ junto con el baterista reproducen una fiesta de picó. Ponen una canción tras otra casi sin ninguna edición y, mientras el baterista hace lo suyo, el DJ canta las canciones, hace cobas y pone las placas.

Ver cómo se graba un volumen es una experiencia esclarecedora sobre cómo funciona la fiesta. Se trata de una dislocación de los espacios para luego converger en el producto final. Esto permite observar cada elemento, entender lo que Sonwyl Muñoz llama "el sabor picotero".

El picó Chulo de Moda del municipio de Pasacaballos grababa en el estudio de Rafi Puentes el volumen No. 3. José Quessep, productor de champeta que les iba a hacer el favor de hablar con Mike Char para que les grabara las placas, me dijo que fuera a verlos. Llegué, conocí a Blacho y a Samir (los DJ), saludé a Rafi y me senté tímidamente al lado de él, en la silla que alguno de los muchos hombres que estaba en el lugar me ofreció.

Éramos 18 personas en el pequeño estudio entre cargadores, los dos DJ, el baterista, un grupo de seis seguidores con una garrafa de Ron Medellín, Namy Way, el camarógrafo,

con su asistente encargado de la luz, Rafi, el ingeniero, y yo, la única mujer. Se demoraron casi una hora en empezar mientras Namy colgaba en el fondo de la cabina un telón verde fosforescente y cuadraban las luces. A Rafi le preocupaba que la luz de 110 vatios que cargaba el asistente de cámara fuera a recalentar el transformador. Acomodaron dentro de la cabina de grabación un par de sillas, en una se sentó el baterista y en la otra pusieron la batería eléctrica. Blacho y Samir se pararon a un lado con un micrófono cada uno, un computador portátil y un reproductor de CD. En el fondo se acomodaron ocho de los seguidores. Finalmente Namy se hizo en la puerta de la cabina de grabación con una cámara casera de formato Mini DV. A su lado el asistente sostuvo la luz sobre las cabezas.

Comenzó la fiesta simulada. Fueron grabando canción tras canción y en ocasiones cortaban por petición de Namy que sugería que se devolvieran al coro o que hicieran algún juego determinado. Los seguidores bailaban al ritmo de la música y tomaban ron. El baterista hacía los efectos de sonidos como si se tratara de una fiesta. Los DJ cantaban, ponían las placas y hacían las cobas y en medio de todo me preguntan mi nombre para hacerme una coba a mí también. Durante todo el video me nombraron varias veces y luego Namy me pidió que me parara a bailar en el estudio para hacerme unas tomas. Decidí no negarme ante la amabilidad de todos ellos, que a continuación llamaron a uno de los seguidores para que bailara conmigo. Superada la vergüenza volví a mí puesto de observadora.

A las seis de la tarde, tres horas después de haber comenzado, terminaron la grabación que para nada intentaba ser perfecta. Los errores cometidos en la dicción quedaron registrados, así como cuando me llamaron Marta Alejandra o Ana María al olvidárseles mi nombre.

El volumen sería entregado más de un mes después en Pasacaballos en una fiesta a la que asistieron alrededor de tres mil personas. Blacho nos recibió a mí y a mi compañero antropólogo en su municipio. Namy también estaba allí y se encargaron de tratarnos como reyes. Incluso fuimos merecedores de subir a la tarima y saludar a través del micrófono a la multitud, en nuestro torpe acento cachaco que no se adapta del todo al calor del ambiente y de la rumba.

Hablar por un micrófono en el picó implica saber el dialecto, las palabras adecuadas con un peso simbólico que logran poner en furor al público. Cuando el DJ habla, la gente se alborota, salta, grita y chifla, afirmando con el cuerpo que están de acuerdo: "La música es atractiva para los músicos y el público no solamente por sus ritmos, sino por lo que representa" (Cunin, 2007:177) y los DJ saben retratar muy bien esas representaciones. Cuando hablábamos nosotros el público nos miraba como si no entendiera ni siquiera el idioma.

Una explicación de este fenómeno se encuentra en que la gente que asiste a una fiesta de picó comparte una visión de mundo que depende de unos códigos de conducta, de una estética y una sonoridad y una cantidad de simbolismo que nosotros no compartíamos completamente. Y es que:

> Tomar parte en una actuación musical es tomar parte en un ritual cuyas relaciones reflejan, y nos permiten explorar y celebrar, las relaciones de nuestro mundo como imaginamos que son y que deben ser. Sin embargo, no nos bastará cualquier actuación. Solo bastan actuaciones en las que nosotros, los participantes, podemos explorar, afirmar y celebrar las relaciones de nuestro mundo (Small, 1999).

Esta es una de las razones por la cuales la fiesta de picó es tan central: no se trata de cualquier actuación musical, sino de la celebración de las relaciones del mundo champetúo que refleja en gran parte lo que implica ser cartagenero de clase popular.

El público

Para Chistopher Small hacer parte de una actuación musical se define con un verbo:

> Musicar es tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no solo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical. Desde luego podemos incluir el bailar, si alguien está bailando, y podemos incluso ampliar el significado hasta incluir lo que hace la persona que recoge las entradas a la puerta, o los 'roadies' que arman los instrumentos y chequean el equipo de sonido, o incluso los limpiadores que limpian la sala después de la actuación.

> Porque ellos y ellas también están contribuyendo a la naturaleza del acontecimiento que es una actuación musical (Small, 1999).

El mundo picotero reúne pues una cantidad de personajes que musican, entre DJ, cargadores, organizadores, ingenieros y tantos otros que hemos venido mencionando. Pero el musicar no sería tal sin los asistentes que lo legitiman.

El público picotero cartagenero es exigente. No basta con que un picó sea grande y potente o que el DJ tenga carisma, también debe haber música que pegue. El público busca calidad en las piezas, que se puedan bailar y que sean exclusivas. Es en el momento en el que público decide bailar que aprueba una canción y mientras no le guste permanecerá quieto. El extremo opuesto es la euforia, el público deja de bailar y empieza a brincar, a cantar a gritos y a mover las manos hacia el cielo, como queriendo romper el aire.

La música es pues decisiva para un picó y esto viene de la mano de la exclusividad. Un elemento que ha perdurado en los picós desde el principio es esta idea. Un buen picó se caracteriza por poner a sonar música que solo se puede escuchar en sus fiestas. Música que únicamente a este picó le pertenece. Tanto así que si en un picó de champeta reconocido suena música que no es exclusiva, o por lo menos producida por el picó, se les llama poner *comerciales*. Se trata por un lado de música comercial y por el otro se refiere a un corte de comerciales. Una pausa en la programación. Puedo observar que estos "cortes comerciales" se utilizan en el picó de champeta para calmar el ánimo del público cuando se presiente que

puede haber una pelea, como cuando tocaban en Chambacú el Rey de Rocha con el DJ Déver invitado. En cambio, en el de danzal, la música comercial tiene el efecto contrario. Por lo general se trata de una tanda de algunos reggaetones, dancehall jamaiquinos y canciones de reggae que llevan al público a la euforia tanto como cualquier exclusivo del picó.

Los exclusivos tienen una función importante en cuanto a asegurar un público ya que este va a permanecer fiel al picó que suene la música que le guste.

> El sentido de poder expresado en la posesión de un éxito que no tuviera el picó rival, llevó a personalidades en las dos ciudades, como Osman Torregrosa y Donaldo García (Barranquilla); y Jimmy "Melodía" Fontalvo y Humberto Castillo (Cartagena), a viajar a las Antillas, encargar o ir hasta París o África en busca de un disco exclusivo, completando el ritual de todos los picoteros o *disyeis* (sic) en el Gran Caribe: raspar el sello del disco o botar la carátula para que no lo pudieran encontrar los demás y así poder conservar la exclusividad (Contreras, 2002:4).

La exclusividad de música es lo que ha hecho que existan seguidores de picós. Se trata de grupos de personas, a veces organizados en bandas o a veces no, que se reúnen sin falta todos los fines de semana en alguna fiesta de su picó favorito y es muy difícil que asistan a algún otro evento donde toque otro picó. Los seguidores se saben todos los éxitos de memoria y utilizan camisetas y gorras con el nombre del picó al que siguen. Es probable que los seguidores de un picó lo sean

porque es el de su barrio. Digamos que existe una relación geográfica entre los seguidores y el picó.

No obstante, si el picó toca en un lugar apartado del barrio, mucha de la gente, aunque no toda, irá hasta allá permaneciendo fieles. De ahí su apodo de seguidores: en la medida que un picó es ambulante su público debe tener la misma característica. No obstante, siempre es más exitosa la fiesta cuando el picó es del mismo barrio dónde se presenta. En estos casos se tiene la idea de que "toca en casa" como si se tratara de un cantante.

Aunque el público es exigente con la música, no lo es con la organización del evento. En varias ocasiones la publicidad que se ha hecho no ha sido lo que se cumplió, por ejemplo, una fiesta la promocionaron con Déver y Chawala y este último, aunque llegó casi al final de la fiesta, no tocó. Lo mismo ha ocurrido con eventos en discotecas, dónde los cantantes nunca aparecen. La gente se mantiene tranquila, más bien resignada y acostumbrada a estos tipos de fiascos, en lugar de protestar o reclamar de vuelta el dinero de su entrada. La informalidad en este sentido es muy alta y el público se ha vuelto algo desconfiado con los organizadores. Esta es la razón por la cual en los afiches de los picós está escrito el nombre del organizador seguido del "inv:", para el público evalúe el prestigio de quien invita.

La mayoría de la gente que va al picó son hombres en una relación que podría calcularse entre un 60 y 70 por ciento con respecto a las mujeres. El público asiste a las fiestas en grupos, bien sea de solo hombres, de solo mujeres, aunque más escaso, y también emparejados. Las edades varían según

el tipo de picó del que se hable. A los salseros asisten personas entre los cuarenta y los setenta años de edad. Al de champeta van personas entre los veinte y los cincuenta años. Al de danzal van jóvenes entre los quince y los veinticinco años de edad. Debido a las diferencias etarias, los tres tipos de picós no compiten directamente entre sí por el público picotero, aun cuando existen algunas personas que pueden ser público de dos tipos de picó.

Del público depende toda la industria de los picós. Son los integrantes del público los que deciden si una fiesta es buena, si les gusta la música, la organización del evento y el DJ que toca. El público vuelve a un picó por la rumba, por lo que pueda divertirse, bailar, desfogar y por sentir la euforia colectiva. Sin embargo, "Al conjugar las actividades de consumo del baile y la música, la discoteca articula la noción de identidad social incorporada a la conspicua y diferencial exhibición del gusto. Como tal, sirve para distribuir explícitamente conocimientos y formas de capital cultural a través de vectores como el género, la raza y la clase" (Straw, 1991:380).[73] Por ello, ir a una fiesta de picó no solo es gozarse la vida, se trata también de frecuentar un círculo social, de reafirmar un orden donde clase, raza y género tienen unas significaciones específicas, de encontrarse con la misma gente, de ser reconocido y de sentirse parte de algo.

[73] Texto original: "Bringing together the activities of dance and musical consumption, the dance club articulates the sense of social identity as embodied to the conspicuous and differential display of taste. As such, it serves to render explicit the distribution of knowledges and forms of cultural capital across the vectors of gender, race and class".

Estas relaciones son la verdadera sustancia de la actuación musical contenida en la fiesta picotera.

> ¿En qué consiste el significado de este encuentro humano que es una actuación musical? La respuesta que voy a proponer es ésta: El acto de musicar crea entre los asistentes un conjunto de relaciones y es en estas relaciones donde se encuentra el significado del acto de musicar. Se encuentra no solo en las relaciones entre los sonidos organizados que generalmente creemos es lo esencial de la música, sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación. Esas relaciones a su vez significan unas relaciones en el mundo más amplio fuera del espacio de la actuación, relaciones entre persona y persona, entre individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural e incluso el mundo sobrenatural, como las imaginan los que toman parte en la actuación. Esos son asuntos importantes, quizás los más importantes de la vida humana (Small, 1999).

El picó es entonces el reflejo de un mundo mucho más amplio y aporta a este en la medida que es el lugar en el que se refuerzan vínculos sociales y culturales.

Música y comunidad

Como hemos visto, la fiesta de picó es una forma de musicar. En esta actuación musical confluye una variedad de actores y objetos que delimitan un lugar determinado. Pero más allá de la música del picó, estridente y difícilmente confundible,

los actores comparten unas representaciones de mundo que excede las paredes de la plaza; entre estas, el valor de la inclusión y el acceso a una forma de expresión dentro de una ciudad altamente segregadora.

En el capítulo anterior veíamos cómo en Cartagena la pobreza está contenida, no por casualidad, sino debido a una historia económica y social, en un espacio geográfico claramente identificable. Este espacio a su vez coincide con la mayor concentración de población negra, así como con una fuerte influencia de la música del picó. Al final, tenemos dos (o más) Cartagenas, la próspera, colonial y turística, y la champetúa. Este panorama desigual ha sido el caldo de cultivo perfecto para la emergencia de la fiesta de picó. Peter Wade (1997a: 322) explica cómo

> Juntarse en núcleos y crear pequeños espacios de relaciones densamente entrelazadas dentro de la totalidad de la red étnica –que después de todo se expande mucho más allá de estos núcleos– es un recurso para la construcción de una defensa para el propio ser negro y para la creación de otro pequeño mundo en el cual ser negro es de nuevo el estado normal de las cosas (…) también es un anhelo por reclamar un espacio cultural en la ciudad (…) donde se pueda definir la moralidad y la conducta social por medio de sus propios procesos sociales.

Esto es el evento picotero, un núcleo de defensa de los cartageneros de las clases populares en el que ser champetúo deja de ser un estigma para convertirse en un lugar de

reivindicación, identificación y autoafirmación social, con importantes resonancias étnicas; "De esta forma, los picós más que ser espacios para la recreación de los habitantes de los barrios populares de Cartagena, se han convertido en un medio para la valoración y el reconocimiento de lo negro en la ciudad, además de reforzar y redefinir territorialidades urbanas" (Bohórquez, 1999: 3). Si bien a los picós no solo asisten personas negras, lo africano sí tiene una predominancia. De hecho, para Nicolás Contreras (2008: 7), la gente asiste a los picós para reencontrarse conscientemente con África: "las verbenas o casetas son espacios en donde la gente acude conscientemente a encontrarse con lo africano, con lo negro; tal como acontecía en los cabildos".

Sin embargo, para Michel Birembaum (2005: 206), en Cartagena "La lógica de una estética popular es más bien una apropiación de los símbolos y significados de la cultura dominante para recontextualizarlos dentro de un esquema estético muy propio". Reconoce que este esquema estético está fuertemente influenciado por la raza, dado que "es a través de una identidad cultural popular y afrosincrética que se vive la pobreza y la marginalidad de la clase popular". No obstante, para el autor no debe escencializarse lo popular como negro (aunque en Cartagena coincida en gran medida) ya que se trata de "identidades actuadas y no destinos biológicos". Lo que es claro es que la gente a la que le gusta la champeta, la africana y el danzal reconoce, ya como un saber popular, los orígenes negros de estas músicas, aunque en la práctica se trate de construcciones compartidas que exceden los límites de una africanidad estricta.

La fiesta de picó, sea mediante su componente étnico o social, genera de todas formas un núcleo de defensa de una estética y de auto-reconocimiento como champetúo, más allá de su tono de piel. Estas características permite la creación de un sentido de comunidad en la medida que dentro del espacio picotero se deconstruyen los órdenes sociales con los que deben vivir sus asistentes en el espacio cotidiano de la ciudad. Lily Kong explica cómo la música tiene la propiedad de generar un sentido de comunidad:

> La noción de Turner de communitas de 1974, discutida en el contexto del peregrinaje puede aplicarse aquí. Turner argumenta que el peregrinaje es el resultado de la abrogación de la estructura social, un estado en el que los individuos son temporalmente liberados de sus roles jerárquicos y de los estatus que generalmente llevan. En vez de ello hay una condición de asociaciones no mediadas e igualitarias entre los individuos. El espacio aquí creado es, de ahí, un lugar de unidad e igualdad. La música también puede tener ese efecto (Kong, 1995:195).[74]

Regresamos entonces a los valores del cabildo, celebrado cuando en la época de la esclavitud se permitía la reunión

[74] Texto original: "Turner's (1974) notion of communitas, discussed in the context of pilgrimages, may be applied here. Turner argues that pilgrimage results in the abrogation of social structure, a state in which individuals are temporarily freed of the hierarchical roles and statuses that they ordinarily bear. Instead, there is a condition of unmediated and egalitarian association between individuals. The space thus created is a site of unity and equality. Music too can have that effect".

entre miembros con un origen o características compartidas: "los cabildos fueron lugares de sociabilidad, de representación de las etnias africanas, administrados por autoridades negras que servían como intermediarias entre los esclavizados y las autoridades civiles de la ciudad" (Mosquera y Provansal, 2000: 98). Allí, sin importar clase o raza, la gente se reunía a celebrar en un lugar no jerarquizado. Ahora, la fiesta de picó y su música genera la noción de *communitas* donde todos son iguales, y a veces casi uno solo, dentro del baile y el gozo. Si el picó es tan importante lo es también porque constituye uno de los escasos espacios de diversión inclusivos en Cartagena y en él se afianzan unos lazos estéticos que mantienen las relaciones de una buen parte de la clase popular y la forma en la que esta da significado al mundo.

Capítulo III
El cuerpo

Todo lo que sucede en el picó ocurre en el cuerpo.

> "(...) *cuerpo* es también la sede y el destino del placer, de todo placer y del dolor, de todo dolor. Y las relaciones de comunicación, de solidaridad, de alegría colectiva y de gozo individual, parten del cuerpo o se dirigen hacia él. El *cuerpo* es toda la persona, su sede y su horizonte. Así también pude llegar hasta el fondo de mis viejas sospechas: que de las tres vertientes centrales que nutren la nueva utopía americana, ésta es la que carga su más poderosa savia" (Aníbal Quijano, en Quintero, 2009: 34).

Dentro los procesos de mestizaje, tan supremamente desiguales (Cunin, 2003), la música es un terreno cada vez más ganado por los afroamericanos (Small, 1999). Los ritmos blancos han sido alimentados por los sabores que invitan al baile, reivindicando el cuerpo ante la dicotomía que planteó el pensamiento ilustrado, en el que la música pasó a ser un arte fruto de la mente creativa individual (Quintero, 2009). Se fueron abriendo paso el son, la rumba, el chachachá, entre otros ritmos bailables, para dar entrada en la década del 70 a la salsa, que tuvo un gran eco dentro del universo picotero.

Dado que la música es capaz de configurar el cuerpo de formas más o menos inconscientes (DeNora, 2004), desde entonces se ha venido construyendo una nueva corporalidad, en especial visible en el baile (masivamente exhibido por grandes artistas pop) que apela a la sensualidad.

"Sin embargo, la noción de cuerpo, en este caso bailando, como un escape del poder, es familiar. La idea del potencial liberador o subversivo de la danza es un tópico reconocible que puede rastrearse en las artes, en la teoría escrita y cultural del modernismo europeo y en la aparición de algunas teorías feministas (Wolff, 1995)" (Nash, 2000: 656).[75] El baile tiene el poder de manifestar expresividades corporales que hablan de la relación con el entorno material y cultural (DeNora, 2004:160), pero que no pueden explicarse fácilmente con palabras. Es justamente en esta condición que excede los límites cuantificables, ordenables y controlables, donde reside el poder de la danza (Nash, 2000: 656).

La fiesta de picó en Cartagena tiene un carácter subversivo que sienten sus opositores. Este poder se debe en gran parte a la forma de bailar, sobretodo, porque es la expresividad de una sensualidad condensada. Si en el capítulo anterior vimos cómo el sonido era capaz de invadir el espacio sonoro, en este veremos cómo el baile presenta un desafío en término visuales y corporales.

---

[75] Texto original: "But the notion of the body, in this case dancing, as an escape from power, is also a familiar one. The idea of the liberating or subversive potential of dance is a recognizable trope that can be traced through art, writing and cultural theory from European modernism to its recent appearance in some feminist theory (Wolff, 1995)".

Como explica Luis Enrique Muñoz, "bailar es un disfrute no privativo del negro, no es un don exclusivo de su etnia, es en grandes rasgos una expresión universal del individuo, pero, en el negro pareciera que éste viviera solo para la música y sus manifestaciones danzarias, porque asumen vivamente el ritmo impregnado de alta sensualidad y gracia corporal" (Muñoz, 2002: 74). Esto es evidente en las fiestas de picó, si bien debería aclararse que todo su público, independientemente del tono de piel, ha aprendido esta gracia. De hecho, asistir a un evento de este tipo es una experiencia casi que exclusivamente sensual. Tal vez la única que le ponía tanta mente era yo, como observadora. El resto estaba presente en lo que hacía: bailar.

El baile

Sin baile no hay picó. El baile es el fin último de las fiestas y, aunque la socialización tiene que ver, el baile es lo primordial de estos eventos y en general de esta música. Si la suma de elementos sonoros que se tiene en un picó, a saber; la música exclusiva, el talento del DJ para compenetrarse con el público y animarlo durante toda la noche, los efectos del perreo y la potencia del sonido no consiguen hacer bailar a la gente, seguramente no le quedará mucho tiempo de vida a un picó.

Cómo plantea DeNora, la música tiene la capacidad de afectar el cuerpo a través de la generación de movimientos. A su vez, estos movimientos que se vuelven baile en el evento picotero tienen la capacidad de incorporar no solo el paisaje sonoro, sino el físico: incorporar el picó como lugar, entendiendo lugar en todas sus dimensiones.

> En este sentido los lugares pueden ser incorporados literalmente. A través de sus cuerpos y movimientos corporales (sea por viajar largas distancias, caminar o conversar) la gente experimenta su ambiente físicamente (...) los sensuales y expresivos movimientos de la danza, pueden ser en particular memorables e intensos. Todo puede tener un profundo impacto en la memoria individual y colectiva y en las experiencias de lugar, y sobre las emociones e identidades asociadas con lugar (Cohen, 1995: 443).[76]

Así, es el baile el que permite de forma más efectiva que el lugar del picó se incorpore, a través de una memoria física intensa. El resultado directo de este ejercicio es el baile: "El baile es el ejemplo concentrado de la naturaleza expresiva de la corporeización" (Nash, 2000: 656). Así, por ejemplo, un éxito musical que, como veíamos, es lo que la gente exige para calificar un picó como bueno y para volverse seguidor de él, se determina porque a la gente le gusta bailarlo. Un éxito es tal porque la gente se "espeluca" cuando escucha la canción, entregándose por completo al baile. Es por ello que al que va a una fiesta de picó se le llama *bailador*.

En cada uno de los tres tipos de picós que hay en Cartagena: el salsero, el de champeta y el de danzal, los *bailadores*

---

[76] Texto original: "In this sense, places can be seen to be literally embodied. Through their bodies and bodily movements (whether through long-distance travel, walking or conversation), people experience their environment physically. (...) the sensual and expressive movements of dance, can be particularly memorable or intense. All can have a deep impact upon individual and collective memory and experiences of place, and upon emotions and identities associated with place".

tienen diferentes formas de moverse, pero si hay algo común en la forma de bailar de los tres tipos de fiesta es que se baila en el puesto, no hay desplazamientos, ni cuando se baila solo ni cuando se está bailando en pareja. Se trata de "bailar en una sola baldosa" como le llaman ellos, que apela a lo cerca que están los cuerpos, a lo mucho que depende el baile del movimiento de las caderas y el reducido papel que tienen los pies. La función de estos últimos se limita casi todo el tiempo a mantener el equilibrio y si se mueven es debido a lo que hacen las cadera y las rodillas.

Eso, exceptuando los solos de baile, que son cada vez más escasos en Cartagena y que es posible verlos casi que exclusivamente en los picós salseros. En El Conde vi a varios hombres entrados en años hacer sus pases descrestando al resto de los asistentes. En cambio, en los de champeta fueron muy escasos. De hecho, solo recuerdo un grupo de unos cinco adultos en el toque de El Chulo, en Pasacaballos, intentar replicar lo que vi en los salseros. Se trata de una serie de pasos y pequeños saltos a gran velocidad que hacen los hombres. Lo que lograban era una disociación muy interesante entre la parte superior e inferior del cuerpo. Mientras los pies se movían muy rápido, las manos, la cintura y los hombros iban marcando otro ritmo. Nunca vi bailar a una mujer de esta forma, ni hacer solos así de llamativos. Según me explicaba Albino,[77] los solos de baile eran además duelos como en el hip-hop y con movimientos muy parecidos, donde, en medio de un círculo de personas, un hombre retaba a otro haciendo

[77] Entrevista realizada en el estudio de Déver, 6 de mayo de 2010.

pasos de baile que luego eran contestados por el contrincante, aunque no se hacían acrobacias sobre el piso (seguramente porque en la mayoría de los bailes el piso era en arena de las calles destapadas, y los asistentes llevan puestas sus mejores prendas).[78] A estos enfrentamientos bailables les llaman *piques.* Hoy no es tan común ver alguno de estos duelos en Cartagena, y si ocurre no tiene la connotación de un enfrentamiento, sino más de una exposición de destrezas.

Sin embargo, en Barranquilla es más común observar este tipo de baile, según lo que me contó Rafael, el investigador encargado de esta ciudad. De hecho, cuando fui al toque de El Skorpion en el barrio la chinita yo misma presencié uno, aunque no fue muy largo.[79] Resulta que, aunque en ambas ciudades hay picós y funcionan de manera similar, el baile es muy diferente. Hablando con Rafael, encargado de campo en Barranquilla y con Nicolás, encargado en Santa Marta, además de las visitas que hicimos a las distintas ciudades, pudimos notar que la forma de bailar champeta en Santa Marta y Barranquilla corresponde a como se baila en el picó salsero, aun cuando se trate de música criolla. Es posible entonces que la diferencia en la forma de bailar en los picós de champeta y danzal de Cartagena se deba a la influencia de los movimientos de baile de los sanandresanos, traídos en gran parte de Jamaica, y del reggaetón.

---

[78] En este video es posible ver un poco de cómo son los solos de baile y, curiosamente, aquí si aparece bailando una mujer http://www.youtube.com/watch?v=kVFAVksetGU&feature=related

[79] Este video muestra algunos de los piques en el Skorpion: http://www.youtube.com/watch?v=J5C4_gDhK_Y

Fotografía 9. Muchachos haciendo solos. Duelo entre El Sabor Estéreo y El Guajiro



Fotografía: Omar Romero.

Según mis observaciones en los picós de champeta, la mayor parte del tiempo se baila solo. Con la cabeza casi siempre al frente, mirando al picó y prestando más atención a lo que dice el DJ que al propio baile. Recuerdo cómo en Chambacú miles de personas movían los pies mediante una ligera flexión en las rodillas, apoyando el peso del cuerpo en un pie y luego en el otro y moviendo las caderas ligeramente hacia los lados llevando los hombros al compás de éstas. Eso hasta que Chawala hacía su magia y esa aparente apatía que tenía el público desaparecía y, casi al tiempo, estos cientos de personas, comenzaban a bailar con muchas ganas en su puesto. Levantaban los brazos, bajaban la cabeza entrecerrando los ojos en un gesto de concentración, mientras sentían la música.

Yo, de forma inevitable, me contagiaba y comenzaba a bailar junto con ellos, primero tímidamente intentando imitar los movimientos que Charles King hacía, y que parecían, en realidad, muy naturales al estar en comunión con la música y la percusión marcada por los efectos del perreo. Luego me encontré a mí misma moviendo la cabeza de un lado al otro al compás de la música, flexionando mucho más las rodillas. A mi lado, Fernando, el pupilo de Viviano, y su hermano bailaban con parejas, en un movimiento de las caderas mucho más agresivo, acentuándolo de atrás hacia adelante. Mientras tanto, los que estábamos solos comenzamos a despegar un poco los pies del suelo y en algún punto de frenesí, a saltar con las manos arriba al compás del bajo.

Pero lo que era más interesante para mí aquella noche era observar bailar a las parejas. Los hombres sacaban a bailar a las mujeres, asegurándose primero de que estuvieran solas, es decir, que no estuvieran con algún otro hombre. Creo que por esta razón es muy común ver grupos de hombres solos y de mujeres solas, aunque de las segundas es mucho más escaso.

En El Conde, John, un joven taxista que asistió con su hermano, me explicaba que ellos estudian a las mujeres antes de sacarlas a bailar. Según él, las miran durante un par de canciones bailar en el puesto para "medir" qué tantas ganas de bailar tienen y qué tantas posibilidades hay de que sean rechazados. Además de cerciorarse de que no tengan pareja ya que puede ser un motivo de discordia, lo que terminaría en una de las famosas peleas de picó. También experimenté por mi cuenta estas reglas no escritas sobre los acompañantes varones. Por ejemplo, cuando el hermano de Fernando me

sacó a bailar, le pidió permiso a Charles King para hacerlo. Esto se repitió con mis compañeros antropólogos cuando íbamos en grupo. Observando otros casos concluí que si hay algún grupo mixto y un hombre ajeno a este quiere sacar una de las mujeres, le pide permiso a alguno de los hombres del grupo, al que vean más cercano, para sacarlas a bailar, incluso si este hombre no es directamente el acompañante de ella.

Se trata de códigos que refieren a lo que Birembaum (2005) llama un "conservatismo sexual" en el que los roles de género están claramente delimitados, condenado a lo femenino a la pasividad y dándole mayor agencia al hombre. Esta asignación de roles no es de extrañarse si se retoma la idea de Small (1999) sobre la forma en la que las actuaciones musicales reflejan las relaciones sociales.

No obstante, ello no significa que las mujeres no saquen a bailar en ocasiones a los hombres, como lo hicieron Fita y Jimena en el cumpleaños de Sonwyl en El Imperio, y cómo yo también aprendí a hacerlo. Sin embargo, siempre que vi que esto sucedía era entre amigos o conocidos y, más que una proposición de baile concreta, era un acercamiento del cuerpo hasta que él entendía que era hora de bailar juntos. Bastaba solo con que la mujer se pusiera frente al hombre –porque, por lo general, debido a que todos miran hacia la tarima, los cuerpos están de lado, hombro con hombro o unos detrás de otros.

Hay que aclarar algo que me llamaba la atención; una vez la mujer accede a bailar no implica que duren toda la canción pegados, como sería el caso de un merengue dominicano. Las canciones tienen sus diferentes etapas y los bailarines sus vo-

luntades, que dependen en gran parte de los ritmos que el DJ y el del perreo impongan. Así, bailan algunos fragmentos de la canción uno frente al otro pero separados y luego cuando sube la intensidad del perreo, juntan los cuerpos. Esto lo vi en los picós de danzal y champeta, sin embargo, en el salsero era más usual ver a las parejas bailar juntos toda una canción.

En el picó salsero, el tipo de picó más viejo, pareciera que lo más importante es el abrazo. La primera vez que vi este abrazo fue en la fiesta palenquera del Viernes Santo en la que tocaba El Conde. Viviano Torres bailaba abrazado de su pareja, en la mitad de la pista de baile. Entendí lo que significaba “bailar en una sola baldosa”, literalmente. Hombre y mujer juntaban sus cuerpos desde el pecho entrecruzando las piernas rodeando el cuerpo del compañero con los brazos. Ella lo abrazaba a la altura de las dorsales y Viviano le rodeaba los hombros con un brazo y la baja espalda con el otro. Las otras pocas parejas de la pista también se abrazaban con los brazos en el cuello, los hombros, la cintura o la cadera del compañero, independientemente si era hombre o mujer, sin que pareciera muy importante de qué parte se agarraban mientras estuvieran cerca. Los movimientos en el picó salsero siempre son más pequeños que en el de champeta y danzal, pero cargados de sentimiento. Recuerdo cuando vi en Cootraisbol, el día que El Conde se enfrentaba contra La Clave Mayor, a las señoras sesentonas con sus cuerpos robustos bailar con las manos en la cadera de sus parejas, mientras los hombres las tomaban por la cintura o por los omoplatos. Al lado de estos una joven de unos trece años abrazaba por la cintura a su compañero contemporáneo, mientras él apoyaba

sus codos doblados en los hombros de ella y le tomaba con las manos la cabeza.

En el picó de champeta se baila en pareja de forma muy distinta. En El Imperio vería por primera vez a Jimena bailar con un amigo. Él se le acercó con las piernas abiertas, remangándose un poco el pantalón para estar más cómodo. Ella se le acercó sin dudar, lentamente, pegándose en medio con las piernas cerradas. Las pelvis y el vientre de ambos quedaron juntos, pero me llamaba la atención cómo las espaldas se arqueaban un poco de tal forma que el pecho se separaba del de la pareja. Los brazos del hombre rodearon la cadera de Jimena y ella apoyó sus brazos en los hombros de él. Bailaban un rato, con movimientos pronunciados pero coordinados, como si compartieran la misma cadera y en ocasiones los brazos de ella permanecían sueltos a los lados y los usaba para hacer algunas figuras, como círculos, al compás de la música. Luego se separaban, bailaban solos y volvían a juntarse ante el impulso de la música. Los movimientos que recorrían las caderas comprendían todas las posibilidades de dirección y ritmos, desde círculos pronunciados en el eje, círculos de arriba hacia abajo, medio circulo en alguna de las direcciones y de vuelta, ondas hacia arriba o hacia los lados o simplemente en línea de un lado a otro, hasta movimientos muy pequeños y lentos, casi imperceptibles.

Todas estas posibilidades de movimiento entre las parejas parecían tener un par de condiciones: las pelvis juntas y muy "apretaos" uno contra otro. Tanto así que llegué a ver bailarines muy hábiles que lograban en una posición de mutuo equilibrio, conseguir que lo que estuviera más adelante en

los cuerpos fuera la pelvis con las piernas detrás de la línea de la cadera, apoyando todo el peso del cuerpo en la pelvis del compañero. Pero, aun cuando no fuera cuestión de equilibrio, tanto el hombre como la mujer jalan a su pareja hacia sí mismos, tomándole de la cadera, de la cintura, de la espalda, según el sitio donde sea más efectivo atraer al compañero. Bailando con Luis Ángel, el estudiante de literatura que estaba en El Imperio, me llamaba la atención cómo se tomaba de los pasadores de mi cinturón para acercarme a él. Recuerdo también con gran impacto notar que las parejas casi nunca se miraban a los ojos, en parte debido a la dificultad que representa el estar tan cerca. Mejilla contra mejilla las cabezas apuntan hacia abajo al lugar de encuentro de los dos cuerpos que bailan.

También es común que la mujer baile de espalda al hombre y este junte su pelvis con la cadera de ella. La gama de movimientos es la misma en esta posición y en la mayoría de los casos el hombre es quien propone los movimientos.

A muchas de estas variaciones se les han puesto nombres. En el paso de "la hamaca", también llamado "el acucaíto", para dar un ejemplo, el hombre acuna a la mujer inclinándose sobre ella, que debe doblarse hacia atrás hasta quedar colgada de los hombros de su pareja. En esta posición se hacen algunos movimientos como si él la meciera a ella entre sus piernas.

Existe, no obstante, una excepción a la regla de las pelvis juntas. Se trata de "el choquecito" o "choque-choque", nombre que le han dado a un paso que ha alcanzado gran popularidad dentro de los bailarines de champeta y danzal recientemente. En la misma posición, es decir, la mujer entre las piernas del hombre, comienzan a mover las caderas de

atrás hacia delante al mismo tiempo de tal forma que cuando van hacia atrás se separan y cuando van hacia adelante se "chocan" las pelvis en una imitación literal del acto sexual. Este paso no se ve ni en Barraquilla ni en Santa Marta, ni mucho menos en los picós salseros de Cartagena.

Lo que observé en los picós de danzal es que se baila de forma muy similar a la champeta, pero mientras en el "choquecito" de champeta las parejas no se despegan más de diez centímetros al bailar, en el danzal pueden separarse alrededor de unos treinta centímetros antes de volver a encontrar sus pelvis con mucha más fuerza. Así es todo en este baile, mucho más grande, mucho más gráfico. La razón es porque gran parte de estos jóvenes han aprendido lo que saben, por supuesto de la champeta, pero también de los videos sobre dance-hall que ven por internet. En estos videos la forma de bailar es mucho más sexual de la que se usa en Cartagena. Déver nos mostraba en el computador de su estudio videos de los festivales y s*ound-systems* jamaiquinos.

> Prácticamente lo mismo que aquí pero lo hacen en las calles (…) pero allá son más locos. [Nos muestra un video de internet] también tienen música exclusiva de ellos. La idea es, la música dice unos pasos y eso es lo que la gente hace, ¿sí me entiendes? Por ejemplo, hay una canción, me imagino que está diciendo, agáchate y ponle las nalgas a él. Ahí lo que está diciendo.[80]

---

[80] Entrevista a Déberson Ríos, estudio de Déver, barrio Torices, 6 de mayo de 2010.

Además, a través de este material audiovisual los bailarines de danzal han adoptado un elemento que no estaba en la champeta: el movimiento de los pies. En el danzal, aunque el movimiento de cadera sigue siendo protagónico, los pies se mueven de un lado para otro, se levantan del suelo, se hacen cambios de peso, se separan y encuentran las rodillas, se apoyan en las puntas de los pies o en los talones, marcando el contrapeso. Sin embargo, nunca vi solos de los hombres bailando rápidamente con los pies, como en la champeta.

Así pues, la forma en la que se baila en pareja depende en gran parte del tipo de picó del que se está hablando. Sin embargo, no puede negarse que todos tienen una misma raíz que puede rastrearse en la forma de bailar de los viejos que van al picó salsero.

> Frente al baile centrado en el torso erecto, en una “espina dorsal” hacia y desde la cual se conformarían los movimientos de las otras partes del cuerpo, el baile “mulato”, policéntrico o descentrado, espacializó una *estructura sentimental* alternativa. Este tipo de alternativas indirectamente vendrían a representar brechas democratizadas anticoloniales en el terreno de la hegemonía (Quintero, 2009: 57).

Y es éste el camino por el que ha avanzado el germen picotero. Al desafiar las formas de bailar de los europeos, el baile “mulato” atacaba la estética de los dominantes.

Estos ritmos tienen innegablemente una tradición africana muy arraigada visible en la herencia de los tambores.

> Quincy Jones dijo que 'la esencia de la música africana como la conocemos es el sonido de los tambores' (Jones, 1977). El baterista de be-bop jazz, Max Roach, lo describió como 'política en los tambores' (Lipsitz, 1994:38) – recordatorios sonoros de una herencia africana común, ausente en la retórica política, pero capturada en la música (Connel y Gibson, 2003: 139).[81]

Se trata de un protagonismo de la percusión que se ve reflejado simbólicamente en baile y en el efecto que produce la vibración de los bajos sobre el cuerpo. Además, es una postura política inconsciente, porque el sonido de los bajos es un discurso en sí mismo, fácilmente visible en Cartagena desde los tiempos de la Colonia.

> Los Cabildos eran convocados y visibilizados por el lenguaje del tambor poblado de rasgos y claves africanos, al cabildo picotero de la verbena y a su tribu de bailadores, la congrega el tambor electrónico sublimado etnotecnológicamente en el picó: en el principio de algo nuevo vuelve a estar África, como intersección simbólica, a través del picó y de la verbena o caseta como cabildo que se revisita sin perspectiva logocéntrica, no solo en Colombia, sino en otros lares del Caribe geográfico, como en un principio, cuando todo era la música (Contreras, 2002: 7).

[81] Texto original: "Quincy Jones has said that 'the essence of African music as we know it is the sound of the drum' (Jones 1977). Be-bop jazz drummer Max Roach described it as 'politics in the drums' (Lipsitz 1994: 38) – aural reminders of a common African heritage, absent in political rhetoric but captured in the music".

El elemento principal en las canciones que suenan en el picó es la percusión, pero no se trata únicamente de la percusión de instrumentos, también en la voz hay muchos elementos que acentúan el "golpe", en especial en el "espeluque", del que hablaremos más adelante. El golpe es lo que rige la fiesta: el golpe del tambor, el golpe de los bajos y el golpe marcado en el baile con las caderas, los brazos y los saltos cuando llega la euforia. Eso sin mencionar "el choquecito" que es un baile en el que hay un golpeteo de los cuerpos, uno contra otro.

El *meke* en el cuerpo

Un picó debe invertir en tecnología y estar renovando su imagen y la calidad de su sonido constantemente porque un aspecto esencial en él es la sensación que produce la vibración de los bajos en el cuerpo. Un picó no es una fiesta cualquiera, su encanto, según los seguidores y los mismos picoteros, consiste en sentir la música, y no solo en lo auditivo o emocional, sino sentirla físicamente en el cuerpo. La gente que va a un picó está ansiosa por sentir "el meke", "el golpetazo", el "mondagazo", o "el fresco" (refiriéndose a la onda que se siente como viento).

Me explican que un *meke* es un puño dicho de forma coloquial. Es un término adoptado de los barranquilleros que define en lo que todos estamos de acuerdo: un golpe. Significa entonces que el público busca sentir el bajo en las entrañas, sentir el golpe que produce la vibración de una frecuencia tan baja: "Frecuentemente debe recordarse que la música es un medio físico, que consiste en ondas sonoras, vibraciones que el cuerpo puede sentir incluso si no las puede oír. Lo sonoro

jamás es distinto a lo táctil como un dominio sensual (DeNora, 2004:86).[82]

La primera vez que tuve esta sensación estaba en el barrio el Porvenir un Viernes Santo a la una de la tarde. Caminábamos por unas calles estrechas por las que no cabe un carro. Llegamos frente una casa dónde estaba el picó El Pequeño Jr. Se trataba de un solo parlante grande pintado de colores fosforescentes acompañado por una consola y un par de brillos. Sin embargo la potencia de sus bajos me abrumó. Tal vez lo estrecho de la calle hacía que el sonido se encerrara y rebotara entre las paredes, pero la sensación me impresionó. Sentí, cuando entré en la onda expansiva del bajo, que no se percibe en los oídos sino en el pecho, una vibración que sube la presión arterial y te invade los pulmones. Entonces te falta el aire. Antes de que descifrara esa extraña sensación que me invadía, el dueño del picó, que estaba frente al equipo tranquilamente sentado, pidió que bajaran el volumen de la música, justo a tiempo para evitar lo que yo sentí como algún tipo de colapso de mi cuerpo. De inmediato me recuperé para conocer al personaje, pero la sensación no la olvido.

Solo una hora más tarde iría por primera vez a una fiesta de picó. La tradicional fiesta de palenqueros que se hace todos los años en esta fecha con El Conde y su música africana. El golpe de los bajos estaba presente pero ya no me sobrecogía. Esa primera sensación no la volvería a tener en ninguno

---

[82] Texto original: "Moreover, it must be remembered that music is a physical medium, that it consists of sound waves, vibrations that the body may feel even when it cannot hear. The aural is never distinct from the tactile as a sensuous domain".

de los otros picós que oí tocando, por el contrario, cada vez se me haría más familiar y empezaría a entender este sonido, a disfrutar la sensación del "fresco" en el cuerpo. "Tal vez la música tiene la capacidad de ser socialmente poderosa como fuente de agencia porque, como un acontecimiento que se mueve a través del tiempo, nos permite, en caso de aferrarnos a ella, participar en una especie de comunión visceral con sus propiedades percibidas" (DeNora, 2004: 161)[83] y en el caso de los picós la comunión visceral es un aspecto literal. Este *meke* tiene ciertas propiedades adictivas, además de una agencia que se manifiesta en el alcance sonoro-vibratorio que logra, imponiéndose espacialmente.

El *meke* es una de las razones principales por las cuales la máquina es tan importante. Es lo que diferencia un picó de cualquier otro equipo de sonido. Si un buen picó se distingue de uno regular es por su potencia y la capacidad de generar esta sensación en el cuerpo de los bailadores. Ante tal vibración el bailador parece olvidar sus problemas, hipnotizado por una frecuencia que solo da paso al goce. El *meke* genera en el espectador un respeto hacia la imponencia de la máquina y deja claro que se trata de una fiesta: ese impacto en el cuerpo tiene como fin empujar al baile y, como diría Namy Way, te hace bailar aunque no te muevas.[84]

---

[83] "Perhaps music has the capacity to be socially powerful as a resource for agency because, as a way of happening that moves through time, it allows us, should we latch on to it, to engage in a kind of visceral communion with its perceived properties".

[84] Conferencia dictada en la universidad Central, septiembre 29 de 2010.

No hay forma de hablar de un picó sin hablar del *meke.* Es algo que está presente en las conversaciones de la gente cada que se menciona este tipo de fiestas. Javier Acosta, ingeniero de sonido de El Rey de Rocha, explica:

> *Javier Acosta*: El bailador es muy exigente. El bailador es exigente y a él le gusta, por ejemplo, con determinado sonido, por ejemplo, los bajos. Los bajos le gustan tan exagerados, que la presión acústica le remueve el cuerpo, la ropa se te mueve, ya. Los brillos bastante estridentes. Eso es una cultura de acá de la costa que poquito a poquito ahí la vamos calmando (risas) porque es perjudicial para la salud.
> *Entrevistador*: Se supone que en general algunas técnicas dicen que sería un vatio de sonido por cada persona ¿Ustedes la mantienen o se sube un poquito más?
> *Javier Acosta*: Así es. Así es. Científicamente…pero hay que elevarla un poquito más. Digamos que el doble. Que no sé cómo hace el bailador, en la parte delantera eso tan lleno, como haces para soportar esos bajos que a veces tú no puedes ni respirar. (…) La capacidad de El Rey es de setenta mil vatios. Pero manejo cincuenta mil vatios reales, en toque grande (…) pero no se puede manejar mucha potencia hacia afuera porque perjudica también a los vecinos (…) hay sitios donde no se puede llevar el equipo. En el caso de Chambacú, cuando lo ponemos mirando hacia Bocagrande, eso no dura diez minutos, que está bastante lejos desde Chambacú, allá a los edificios de Bocagrande, allá se activan las alarmas de los carros, con la frecuencia de los bajos, porque tenemos cabinas especiales…y los carros

son muy sensibles a las vibraciones y se activan las alarmas. Tu sabes que viene la gente desde afuera a descansar, a donde no haya bulla, a donde haya tranquilidad, y nosotros a poner esos equipos como si fuera un terremoto. Ellos se quejan enseguida y toca aminorar la potencia".[85]

El *meke* de los picós, esta potencia que retumba, es uno de los factores que más molestan a sus enemigos y que interrumpe continuamente el proyecto turístico de la ciudad: "Promover una música que suene siempre tan estridentemente es, en sí, una provocación intolerable para una elite acostumbrada a reunirse alrededor de un piano de cola o de algunos suaves boleros. Y como si no fuera suficiente, los champetúos hacen escuchar a toda la ciudad el recital de sus picós, también conocidos como 'tumbatechos'" (Cunin, 2003a: 285). Estas provocaciones han traído conflictos ubicados en el plano de lo simbólico, tales luchas tienen connotaciones de clase y raza siempre bajo el evitamiento que caracteriza los conflictos en Cartagena. Se trata de una lucha por el paisaje sonoro, son las tensiones entre lo que la cultura hegemónica considera una musicalidad "correcta" y las expresiones festivas populares retumbando a todo volumen y de forma indiscriminada por toda la ciudad.

Lily Kong explica la forma en la que es poderosa esta característica picotera: se trata de alcances intangibles pero identificables muy difíciles de contener:

[85] Entrevista a Javier Acosta, sede de El Rey de Rocha, julio de 2010.

> (...) precisamente debido a la falta de control que tienen los oyentes sobre la música que escuchan, y debido a la a discreción de esta música el impacto de la música en la configuración de nuestra comprensión del mundo incide mucho más de lo que nos damos cuenta. La música altera el impacto que los lugares tienen sobre nosotros, sin siquiera permitir que los reconozcamos como tales (Kong, 1995: 195).[86]

Así, aunque de forma no muy discreta debido al poder del *meke,* la música de los picós invade de forma incontrolable los espacios aislados y diseñados para lo comercial de la Cartagena turística, alterando la percepción de estos y afirmando una comprensión del mundo diferente: "El ritmo "negro" que nació en la resistencia contra el sufrimiento en América, es el sonido de la subversión del poder en todo el mundo" (Aníbal Quijano en Quintero, 2009: 35) y el picó es el vehículo difusor más efectivo de este sonido. La fiesta de picó es celebración contra el sufrimiento y su poder sonoro está contenido en la máquina, que además aparece como una extensión del cuerpo imbuida en agencia y sublevación.

La máquina

Si la máquina es una fuente de agencia es porque también ha sido incorporada. Ya vimos cómo el sonido afecta al cuerpo,

---

[86] Texto Original: "Yet precisely because of the listeners' lack of control over the music they hear, and because of the unobtrusiveness of such music, the impact of listening otherwise in shaping our understanding of the world is far more insidious than we realize. It alters the impacts that places have on us without our even recognizing them as such".

como el *meke* tiene alcances físicos y sensuales más allá de los sonoro, y en este apartado veremos cómo las significaciones que se les atribuyen a estos aparatos evocan una corporalidad extendida, un encarnación del ego del dueño, que es simbólicamente más poderoso entre más grande y adorado sea su picó.

En el estudio de Rafael Puentes varios cantantes y picoteros discuten de dónde viene la palabra picó. Algunos opinan que de "peeks", la marca de unas agujas para vinilo muy famosas que se utilizaron durante décadas en los picós más viejos, antes de la tecnología del CD, que está siendo reemplazada ahora por el MP3. Charles King dice que picó es el nombre que se le daba a todo equipo hecho de manera artesanal y que de ahí quedó el nombre. El ahijado de Pacho Manjón (dueño de El Conde), Edwin Polo, confirma la versión de los intelectuales que han escrito sobre el fenómeno: La palabra picó viene de "pick up", en inglés, levantar; algo que puede moverse. Un picó es entonces una discoteca ambulante, un equipo de sonido de gigantescas proporciones que se mueve, se instala en diferentes partes de la ciudad y suena durante varias horas con música exclusiva a muchos decibeles (Contreras, 2008; Muñoz, 2002; Martínez, 2003).

Cuando hablo de discoteca ambulante me refiero a sistemas de sonido que pueden llegar a compararse con los que se utilizan en un concierto: una serie de parlantes, bajos, medios y brillos, dispuestos uno al lado del otro o uno sobre otro, incluso con una estructura de torres de aluminio. Tiene además las correspondientes consolas y ecualizadores,

sin contar aquellos que han invertido en luces, máquinas de humo, pantallas de plasma, entre otros equipos. El picó hoy en día es un sistema de sonido complejo y totalmente tecnologizado.

Sin embargo, si se retoma la idea del "pick up" y se considera que los picós más gigantescos logran ser transportados, cualquier máquina que reproduzca sonido con gran potencia merece este nombre en Cartagena. Así, el picó tiene la capacidad de moverse sin importar su tamaño. Esta característica refuerza la idea de una máquina corporeizada, vehículo físico de una sonoridad almática, como el cuerpo lo es de un espíritu.

Un picó es entonces un equipo de sonido de grandes parlantes. Por esta razón, cuando le preguntaba a Namy Way, productor de videos de champeta, cuántos picós había en la ciudad, su respuesta fue tan diciente: "Puede haber por lo menos 800 picós porque hay uno casa de por medio". Estos pequeños picós caseros, que son grandes en comparación con el equipo de sonido que se compra en una tienda de cadena, constan de por lo menos uno o dos parlantes de alrededor de un metro de altura. Estos picós no tienen un fin comercial. Se ponen a sonar en las terrazas de las casas los fines de semana solo por el placer de oírlos, de sonarlos y de exhibirlos, o para animar fiestas familiares o de barrio.

Según Pacho Manjón, los picós son una cultura tan arraigada en las clases populares cartageneras que no es de extrañarse que haya casas dónde escasee el alimento pero sobren los parlantes. Según él, si a un cartagenero le entra plata la

mete en el picó, excepto por Pambelé,[87] que fue el único que no montó uno.

> En estos barrios, donde las calles se vuelven caminos despavimentados sin transporte público, donde los cortes de agua y de luz hacen parte de la vida cotidiana, donde las personas que tienen un empleo fijo se cuentan con los dedos de una mano, cada casa tiene su equipo de sonido, una grabadora, una simple radio en las más modestas, y siempre hay "bafles" en la terraza, frente a la casa, para que la música sea escuchada por los vecinos, que además tienen sus propios equipos (Quintero, 2009: 271).

Este gusto por el sonido público se extiende ampliamente por el Caribe y la escena anteriormente descrita que ocurre en Puerto Rico, es la misma de cualquier barrio del "suroriente" cartagenero, la diferencia es que aquí estos "bafles" son picós estridentes. Existe así una afición por poner cada vez más bonito el equipo, por conseguirle música exclusiva, bien sea traída del exterior o producida. Los picós son mimados como niños, cultivados como plantas, tratados como seres vivos. Tienen nombres y apodos, amigos y enemigos. Tienen personalidad y caprichos.

Así, cada picó tiene un nombre y se le personifica bien sea con un dibujo, con un apodo, o a través del lenguaje dándole cualidades humanas como la voluntad. No es de extrañarse

---

[87] El boxeador antes mencionado "Kid Pambelé" nacido en San Basilio de Palenque.

que mucha gente desprevenida se pregunte si alguno de los dueños de El Rey de Rocha lleva por nombre Reinaldo, ignorando que es la forma cariñosa de decirle a la gigantesca máquina. Otros se refieren, por ejemplo, a que el picó no quiso sonar correctamente y lo cuidan entre semana porque consideran que necesita alimentarse. Por otra parte están los telones de los picós salseros, con dibujos que apelan a las características de cada uno, y si no tienen telones, como los de champeta, por lo menos sí tienen dibujadas letras en colores neón que según sus dueños definen la "personalidad" del picó.

Fotografía 10. Picó El Guajiro



Fotografía de Omar Romero.

Al final los picós, son tan corporeizados que resultan humanizados, mascotas maquínicas para el disfrute corporal de sus amos, que nacen, crecen, reproducen música y, como ha sido la suerte de muchos, mueren, quedando sus restos empolvados en algún garaje. Para Christopher Small (1999) "El concepto de paisaje sonoro esta en sí mismo anclado en una forma de escucha que solo se vuelve posible a través del desarrollo de formas tecnológicas de mediación y grabación";[88] y el picó se ha vuelto la forma predilecta de expresión de esta cultura, asemejándose a una extensión fálica de su orgulloso dueño, merecedora de atención, cuidado y portadora de un poder reproductivo: el de crear un paisaje sonoro, una estética tecnofílica. Michel Birembaum explica cómo

> El picó es en sí emblemático de una apropiación de la tecnología muy propia de la cultura popular. Inmenso, poderoso hasta sacudir los huesos, bautizado con nombre e incluso apodo, el picó es el poder tecnológico antropomorfizado y fetichizado, dominado por el DJ, que lo amaestra (Birembaum 2005: 208).

Esta dimensión antropomorfa vuelve al picó un miembro más de la familia. Por esta razón no es de extrañarse que muchos negocios picoteros sean familiares, manejados principalmente por hombres.

---

[88] Texto original: "The concept of soundscape is itself anchored in a form of listening that only became possible through the development of technological forms of mediation and recording".

Para Pacho el picó es como un hijo; "crece con uno, se alimenta de lo que uno le dé, de lo que uno le invierta". Sin embargo, para Pacho el dinero que se le mete a un picó no se recupera, el picó es un hobby. "El Conde es el único picó que dio plata. Y de pronto El Rey de Rocha, que dicen que cobra tres millones por noche". Edwin, su ahijado, me cuenta que los picós son una cuestión de familia, de un gusto que se hereda desde pequeño. Aun cuando los espacios económicos para los picós son restringidos, los aficionados sueñan con llegar algún día a vivir de su hobby.

El picó es una tradición cultural que se hereda. "La estridencia no la da el tambor sino una máquina de sonido totémica y divisa: el picó, majestad que muestra las mismas características de continuidad funcional en el relevo generacional e instrumental, de los grupos de tamboreros, gaiteros, guacharaqueros o cañamilleros, hoy en manos de los modernos reyes del espeluque" (Contreras, 2008: 129). La idea de reyes persiste independientemente si se habla de Chawala, el DJ principal del picó más grande de la ciudad, o del picotero de barrio que rinde culto a su máquina casera. No en vano Nevis Quintero afirmaba que "el picó es su vida", sintiendo la ausencia de su máquina, hace demasiados meses guardada, extensión de su propio cuerpo, un cuerpo social.

Esto se debe a que un picó es un centro de socialización muy importante, se cobre o no boleta. Tener un buen picó implica en esa medida estatus social, que los vecinos, los amigos o incluso los desconocidos admiren la máquina, disfruten la música y decidan allí hacer su rumba. Como vimos, que

un picó se vuelva un negocio es bastante difícil, de allí que la mayoría de sus dinámicas barriales sean públicas.

Dentro del mundo picotero comercial (los que ven el picó como un medio para conseguir toques en eventos pagados), los equipos se clasifican por tamaños y existe la división entre picó y picó junior. Los primeros tienen más de seis bajos. Los picó junior tienen menos. La mayoría de estos últimos funcionan como discotecas, cobrando una tarifa por noche, por poner música y animar fiestas privadas, como si se tratara de contratar una "miniteca". No obstante, hay picós considerados junior que son contratados por organizadores para hacer eventos abiertos al público y cobrar boletería. También está el caso del picó Gémini Junior, que es un picó bastante grande, cuyo nombre es en honor a otro picó. Según cuenta Mr. Black, dueño de la máquina, le puso Junior, a pesar de que es un picó grande, en homenaje al Gémini del Chamba, que antiguamente era del productor Luis Cuellar, quien le producía canciones a Mr. Black.

Un picó se mantiene y crece gracias a su estatus y a capital simbólico. Si bien el picó no es tan fácilmente un negocio y el capital económico es limitado, lo importante es tener poder en el terreno de lo simbólico. "El que pega es el nombre. Es el que cuenta", opina Nevis Quintero, picotero de El Temible. Este estatus se logra a través de una inversión considerable en dos aspectos principales: la tecnología y la música exclusiva. Estas dos variables arman al picó. Lo primero, por supuesto, es la máquina que, como se decía más arriba, tiene una serie de características particulares respecto a su tamaño, su estética y su posibilidad de ser corporeizada. En

un picó, como extensión fálica, el tamaño importa, así que siempre es grande, aún si se habla de un par de cajas hechas artesanalmente o de los 16 bajos que tiene el Rey de Rocha. Uno solo de estos parlantes ya es mucho más grande que un equipo de sonido común, porque además, el picó está pensado para funcionar en la esfera pública.

La función de esta máquina, aparte de lo más importante, que es producir sonido, está en deslumbrar al espectador. Por esta razón constantemente se está renovando la imagen de los picós en fiestas anunciadas a través de los carteles como "estrenando nueva imagen". Estas innovaciones no solo consisten en repintar los letreros, sino que también implican la compra de nuevos equipos, bien sea en parlantes o en estructuras para hacerlo ver más grande, tarimas, luces, láser, pendones, humo, entre otros.

La música, por su parte, asegura un público que va a divertirse escuchando y bailando los exclusivos. Se trata de un camino de construcción conjunta de estos dos aspectos para lograr un sonido particular, muy diferente al que siguen los artistas. En el picó lo que suena a duras penas se parece a lo que se graba en el estudio.

En el picó existe una creación de un sonido particular en la producción y reproducción de la música, que es muy diferente que el recorren los cantantes y músicos a la hora de grabar una canción. Como extensión del cuerpo del DJ o de su dueño, la máquina permite al picotero tener un impacto sobre cientos de personas asistentes en términos sonoros y físicos, cuyo resultado final es el baile; que el meke golpee el cuerpo del que festeja y lo haga moverse de forma casi invo-

luntaria, que el perreo le vaya marcando una candencia y que finalmente no tenga muchas más opciones que dejarse llevar.

Baile y sexualidad

Níber García es champetúo de la vieja guardia, anterior DJ del picó Sabor Estéreo. Se considera a sí mismo salsero porque creció oyendo esa música, pero va también a eventos de champeta y no se pierde ninguno que toque cerca a su barrio. Define el baile de champeta como cadencioso:

> Cadencioso, o sea el movimiento. Tú sabes que uno ahí mueve la cintura y se acomoda. La cadencia consiste en que yo baile así y usted se me acomode, o sea, sin perder el ritmo, no es que usted baile por un lado y yo por el otro. Mamita, pa' aclararte más el término, la cadencia consististe…o sea, eso es como un golpeteo de cintura, eso es como cuando uno ve una muchacha que tiene la barriguita afuera y tiene el estómago planitico así, y baila con esa cadencia así que se mueve pa' allá y pa' acá, o sea, lo atrae a uno. Ya tú lo que quieres es llegar y moverte al compás de ella. Al ritmo cadencioso. ¡Eso es cheverísimo![89]

Dice Níber explicando lo que se siente en uno de estos bailes cargados de sensualidad. Así, lo champetúo es una forma de moverse, no solo de bailar, también de caminar, de estar y de ver la vida, que define el disfrute, en gran parte sexual.

[89] Entrevista a Níber García, monumento India Catalina, 13 de abril de 2010.

Preguntándole a la gente al respecto, lo que más se obtienen son risas maliciosas, especialmente cuando hablan del "choquecito". Muchas de las letras de champeta más exitosas tienen juegos de palabras de doble sentido, por supuesto apelando a lo sexual. Hay varios ejemplos al respecto, como la famosísima "Hamburguesa" de Mr. Black, que mientras estuve en Cartagena duró en el primer puesto de *rating* de la emisora Olímpica Stereo, cuya letra dice "(…) le gusta la hamburguesa cuando se siente caliente", o la canción "El Clavo" de Melchor, "se trata de un rancho que se está cayendo, una casa inestable, y él está clavando aquí, en un doble sentido, clavo en la cocina, clavo en la cama", dice Melchor y se echa a reír cuando me explica que el doble sentido es una forma de componer. También la champeta está cargada de denuncia social y letras sobre el amor y el desamor, lo que haría ligero clasificar esta música como únicamente sexual. En el danzal, las referencias a la sexualidad en las letras son completamente explícitas, lo que parece ir de la mano con una forma de bailar más gráfica y con la irreverencia de los más jóvenes.

Es innegable que en la forma de bailar en un picó hay una carga sensual y sexual muy poderosa, incluso si se trata de un salsero. Para bailar champeta en pareja el "cachaco" tiene que hacer un cambio mental. Pensar que lo que se baila es eso, simplemente un baile, nada personal. Bailar de esa manera con alguien en Bogotá tendría connotación mucho más comprometedora de lo que significa en este contexto. Gran parte del encanto de estas fiestas es que la gente es más desinhibida y disfruta del baile sin tanto tabú.

Para Elizabeth Cunin (2003a: 284) "Es, sin duda alguna, en su evocación directa y a menudo sonora de la sexualidad que los textos de la champeta manifiestan su poder subversivo y su carga social de manera más directa". Debido a este carácter subversivo, uno de los aspectos más criticados por los opositores sobre esta música son letras. "La champeta, un atentado contra la música africana y sus cultores, si Miriam Makeba o Diblo Dibala escucharan y entendieran los desastres de letras que se cantan en esos temas, se avergonzarían de que su música hubiera llegado a estas tierras".[90] Aparte de lo errado que está en suponer que este par de cantantes ídolos y hermanos de la champeta se sentirían avergonzados (todo lo contrario según lo manifestaron en el último Festival de Champeta celebrado en agosto de 2010, al que fueron invitados) la "pobreza" de las letras de la música picotera es una crítica muy común. Sin embargo, esto tiene origen en una forma estética heredada por generaciones dónde prima lo sonoro sobre lo lírico:

> Surgida de grupos humanos a los cuales se había privado de la palabra –los esclavistas acostumbraban agrupar esclavos procedentes de distintas regiones africanas que hablaban diferentes lenguas, para que no pudieran comunicarse entre sí–, la "lírica" de la canción en este tipo de músicas ocupa un lugar secundario. La comunicación, más que con palabras, se establece con los ritmos (sean en la sonoridad de la

[90] Joseolo en foro del diario El Universal, en: http://www.eluniversal.com.co/cartagena/sucesos/sicarios-intentaron-asesinar-al-empresario-jos%C3%A9-quessep.

> percusión, en los cantos o bailes), con los *toques* de tambor y con las expresiones corporales" (Quintero, 2009. 42).

Así, en este tipo de ritmos pensados para bailar, el contenido y profundidad de las letras es lo de menos. Vila y Saman hablan de "modos de escucha selectivos" que tienden a "borrar o minar aquellos elementos que pueden causar disonancia ideológica –en este caso, las letras– y acentuar los aspectos musicales (el ritmo y el arreglo musical) y el valor de la canción como afirmación cultural" (Aparicio, 1998 en Vila y Saman, 2006). En la música de picós se maneja un lenguaje más corporal que literal.

Los champetúos, (entre los que incluyo a los que bailan danzal, aunque muchos de ellos podrían tener objeciones) son muy conscientes de lo empapada en sexualidad que está la fiesta picotera. La diferencia radical es que ni les parece vulgar ni se escandalizan. Es un comportamiento naturalizado en sus cuerpos a través de muchas generaciones, y es posible ver a niños muy pequeños bailando champeta como los mayores, sin mayor morbo. Lo que se pierde en estos sitios más que el pudor, como podrían opinar varios de los cartageneros de clase alta, es el morbo:

> (...) las personas que lo bailan, convencidos a plenitud del disfrute y el goce cercano de los cuerpos, en el cara a cara de los gestos y fundamentalmente, en los movimientos convulsionados que acentúa la pelvis en la sugerencia silenciosa de la sensualidad que puede leerse también como la provocación instintiva del apetito sexual que se sacia con la vista para el observador; para la pareja, existe sim-

> plemente el baile y el posibilitador del mismo, el cuerpo envuelto en la cadenciosa y pegajosa música que los amarra, para perpetuar festivamente el movimiento de hombros y caderas (Muñoz, 2002: 74).

La gente se está divirtiendo, se está expresando en su cultura altamente sexual y está usando la fiesta y el baile como una forma de catarsis social. Tanto así que, como afirmé anteriormente, fue una estrategia de mercado llamarle al baile de champeta, terapia: "Lleva ese nombre porque cuando la gente baila parece entrar en trance" (Cunin, 2003a: 311).[91] Tia De Nora (2004:161) afirma en su libro *Music in evereday life* que la música tiene propiedades terapéuticas en la medida en que afecta el cuerpo directamente y puede cambiarlo de estado anímico, algo observable en las fiestas de picó:

> Tal vez el ejemplo más claro y más dramático de este proceso puede encontrarse en la terapia médica basada en la música, en la que la música es usada como una base para la bio-retroalimentacion, donde uno puede, en y a través de la identificación con propiedades musicales particulares, alterar estados fisiológicos y emocionales y la conciencia corporal.[92]

[91] Entrevista a Manrebo, en Elizabeth Cunin, «Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)».

[92] Texto original: "Perhaps the clearest and most dramatic example of this process can be found in medical-based music therapy, where music is employed as a template for bio-feedback, where one may, in and through identification

Viviano Torres me aclaraba en su entrevista que la "terapia" hace referencia al baile, no al tipo de música que es la champeta[93], dado que se cree que tiene propiedades desestresantes bailar de esa forma, sin tanto tapujo, y en un contacto directo pero no morboso con la condición sexual del ser humano.

Así, el hombre, mientras baila, está mostrándole a su pareja su sexualidad. Según un par de muchachos passa-passistas, es la forma en la que la mujer mira a ver si quiere "comprar ese mercado", y si hay química y se ha llegado a un punto de intimidad en el baile, el hombre intentará besar a la chica y de ahí en adelante lo que ella permita. Si ella se niega seguirán bailando de igual manera, hasta que alguno de los dos se canse. Es, sin embargo, bastante difícil de determinar cuál es este punto de intimidad que da cierto permiso de pasar de lo simbólico del baile a algo concreto, ya que hay algunos que bailan de esta forma sin tener ninguna intención directamente sexual con su pareja, pueden ser, por ejemplo, viejos amigos.

Este ritual de cortejo, no obstante, no es muy diferente al de la salsa, el merengue o casi que cualquier baile que se haga en pareja. De hecho, últimamente se ha esbozado una corporalidad dancística mucho más explícita en términos sexuales con ritmos mundialmente aceptados como el reggaetón y el pop.

---

with particular musical properties, alter physiological and emotional states and bodily awareness".

[93] Entrevista con Viviano Torres, Edificio Comodoro, 31 de marzo de 2010.

> Nos referimos a una música que se constituye el diálogo entre los agentes sonoros y los cuerpos danzantes. No es fortuito que (…) uno de los significados ancestrales del baile sea la expresión creativa de ritos de fertilidad (…) que perpetúa la seducción (…) y en ese sentido, constituye una apertura indeterminada del *foreplay* erótico y, simultáneamente, un rito de ciudadanía, como comunicación entre cuerpos que llevan marcadas en la piel la cultura y la historia (Quintero, 2009: 55).

Así, el hombre, o incluso la mujer, pueden intentar llegar a cierta intimidad a través del baile. También, por supuesto, se puede bailar con cualquier amigo o pariente sin mayor problema o escándalo, aunque, obviamente, de una forma diferente. Todo depende de la cercanía de los cuerpos.

Por supuesto hay quienes piensan que este tipo de baile es vulgar, pervertidor e incluso satánico, y muchos otros adjetivos que pueden verse en los comentarios de la gente por internet[94] que definen lo mucho que escandaliza este tipo de fiestas y de bailes a las personas del interior del país, a muchos de los cartageneros y otros costeños, y tal vez a la mayoría de gente que no es público picotero. Además, muchas de estas personas piensan que la forma de bailar esta música, al invitar tan directamente a la sexualidad, tiene la culpa de

[94] En youtube hay un video cargado por papili2 titulado "Champeta baile satanico y pervertidor" (sic) que es una nota periodística sobre la forma de bailar champeta. El usuario comenta a continuación: "mara derrumbar mas la moral baile para abrir mas la mente hacia el sexo desprabado no hay cosa ke se haga ke no haiga sexo de por medio" (errores textuales).

tantos embarazos en adolescentes en Cartagena. Ahora bien, en Bogotá no se baila champeta y también hay montones de embarazos adolescentes, así que el baile puede ser el último de los peldaños que contribuyen a este problema.

Tal vez los verdaderos motivos que se esconden tras tanto repudio se hallan en que

> (...) en la historia de la música occidental, la subversión de la autoridad y la seducción por medio del cuerpo, han sido dos amenazas constantes para los sectores hegemónicos. Para esta autora (McClary) lo político de la música se encuentra en la forma en la que se relaciona con el cuerpo, y desestabiliza las convenciones socialmente aceptadas de género, subjetividad y sexualidad. Desde esta perspectiva la terapia ha subvertido la autoridad de los discursos tradicionalistas y conservadores, siendo además una música con un indiscutible poder de seducción (Bohórquez, 2002: 8).

Este poder es visto por los opositores como amenazante, por un lado porque es la manifestación de una cultura que históricamente ha tratado de invisibilizarse. Por otra parte, porque esta cultura, con sus bailes "obscenos", es altamente tentadora, encarnando así unas características morales asociadas con el pecado sexual. Esta es una característica ambigua porque a la vez que seduce causa repulsión. Peter Wade explica cómo

> Los negros establecen una independencia musical de algún tipo que es símbolo de su identidad como grupo negro y su estado de separación (…) la música que ellos crean o usan, aunque frecuentemente menospreciada como inferior y vulgar, ruidosa y licenciosa, puede también ser retomada por la sociedad no negra dominante y reincorporada en su mundo, quizá porque parece encarnar cierto impulso dionisiaco que es particularmente atractivo (Wade, 1997a: 325).

Sin embargo, debe tenerse cuidado con naturalizaciones que hablan de una condición sensual-sexual del negro expresadas a través del baile. Bailar es un ejercicio cultural construido y no corresponde por naturaleza a ninguna raza. Catherine Nash explica cómo estas asociaciones han desorientado las políticas públicas culturales:

> La danza, como la música, es una forma cultural y una práctica especialmente susceptible a lecturas esencialistas sobre un ritmo 'natural' y sobre actitudes instintivas a menudo inscritas en personas racializadas que suponen una propensión genética a los movimientos rítmicos apoyados en una división entre moverse y pensar, mente y cuerpo. La imagen del bailarín bailando para el mundo externo y más allá de las palabras y el poder no proporciona fácilmente un modelo efectivo de estrategia política ni tampoco una política cultural útil (Nash, 2000: 657).[95]

---

[95] Texto origial: "Dance, like music, is a cultural form and practice especially susceptible to essentialist readings of 'natural' rhythm and instinctive aptitude

Que el tambor sea una herencia africana predominante en los picós y que a través del baile haya una catarsis que involucre aspectos sensuales muy marcados, no significa que el champetúo sea necesariamente negro, sexual y naturalmente bailarín. Las naturalizaciones de este tipo también han sido criticadas con severidad por Michael Birenbaum (2005) quien afirma que la champeta no es subversiva en sí misma ni representa la reivindicación de los valores africanos de forma consciente y que, de hecho, son peligrosas estas afirmaciones al reforzar imaginarios sociales excluyentes. Por esta misma vía, aunque adjudicándole un poco más de poder transgresor a la danza, Ángel Quintero (2009: 52) afirma:

> Si la danza caribeña tiene que abandonar la cabeza para asentarse en el culo, se *fetichiza* aquel mundo donde la expresión somática ha ocupado, como la esclavitud "racial", un lugar fundamental; el baile caribeño se presenta, pues, como una desenfrenada sensualidad irreflexiva. Quisiera, por el contrario, argumentar que la naturaleza transgresora comunicativa de sus músicas y danzas se ubica precisamente en el intento de romper –en sus zigzagueantes definiciones de humanidad, espiritualidad y ciudadanía– con esa dicotomía conceptual (cuerpo-mente).

often ascribed to racialized people whose 'supposed genetic propensity for rhythmic movement rests on an implied division between moving and thinking, mind and body' (Desmond, 1997b: 41). The image of the dancer dancing to a world elsewhere and beyond the reach of words and power does not easily provide a model for effective political strategy, nor useful cultural politics".

Así, el poder subversivo de la música picotera no se encuentra en un discurso determinado, ni en la reivindicación política de las negritudes. Su poder está en el baile que rompe un orden de corporalidad y pensamiento: El champetúo disfruta del picó y de bailar en este porque es una forma de expresión cultural con la que se siente identificado, que responde a otras lógicas epistemológicas.

El "espeluque"

Las canciones de champeta criolla y danzal tienen un elemento esencial para la fiesta: el "espeluque". El *espeluque* es un pedazo de la canción donde predomina la percusión, se omite la melodía completamente y tiene un estribillo que la gente se aprende con facilidad. Esta voz es igualmente percusiva y es cantada prácticamente sin variar el tono.

Explica Sonwyl Muñoz, DJ del picó El Imperio:

> El espeluque es la parte de la canción donde por lo regular le quitan el bajo. La canción viene en armonía, en una armonía y entonces, cuando viene el espeluque, quitan el bajo de la canción y queda solo la percusión. [Se le dice así] porque es el pedacito donde la gente se espeluca. Aquí en Cartagena hay una costumbre de los bailadores de champeta y es que no te bailan la canción…bueno ahora sí ya lo hacen pero hubo un tiempo cuando se le inventó el nombre del espeluque era por eso. El disco salía y no bailaban, no agarraban a la pareja hasta que no llegara el pedacito ese. Se quedaban solos tomando la cerveza, sirviendo el trago, hasta que llegaba el pedacito ese "viene el espeluque" y

> pues por eso se les inventó ese nombre. Cuando iban a picar dos bailarines, esperaban que llegara el pedacito ese pa' poder…entonces ya el diskjockey como sabía, uno pone el pedacito ese, no lo pone desde el comienzo, sino ya donde va a llegar el espeluque.[96]

El espeluque no hay que confundirlo con el coro. Las canciones de champeta tienen su coro melódico de acuerdo con la canción y se vuelve fácil predecir el momento en el que "viene el espeluque", bien sea porque es introducido literalmente o porque lo preceden expresiones como "súbele, súbele, súbele" o "viene, viene, viene" o "que se pega, se pega, se pega" entre otras. Por lo general cada cantante tiene su forma de introducir el espeluque de forma rítmica. En el picó, mientras suena el espeluque el baterista que ha permanecido haciendo efectos de perreo durante toda la canción, enfatiza su labor, y el DJ anima a la gente con más fuerza cantando a todo pulmón el estribillo, sin poder evitar bailarlo junto con el público.

El efecto de todo ello es que la gente se pone como loca, los que no agarran a la pareja para hacer el famoso "choquecito" que solo se baila en el espeluque, saltan, botan la cerveza al aire y gritan el estribillo de tal forma que toda la fiesta se despeina, sin duda. De ahí su nombre. El espeluque es el momento de más euforia de una canción y el público lo espera con ansias para dar rienda suelta a lo que su cuerpo quiera expresar a través del baile. Nash (2000: 656) explica cómo la danza tiene

---

[96] Entrevista a Wilson Muñoz, estudio de Olímpica Stereo, julio de 2010.

la capacidad de liberar el cuerpo de las ataduras cotidianas y llevarlo a un estado desenfrenado:

> Por lo menos alguno de los atractivos de la danza tanto en la ensoñación como en la teoría es la idea de escapar de la (auto) conciencia y de los límites y las demandas del mundo social, perderse a "sí mismo" en el movimiento, para encontrar un reino sin la mediación del pensamiento y de las cargas de la conciencia y el individualismo – bailar hasta marearse (Nash, 2000: 656).[97]

Cuando hablaba de lo exigente que puede llegar a ser una fiesta de picó me refería a esto, a lo que implica liberar el cuerpo de las barreras sociales y entregarlo al disfrute del baile, del calor, del roce, de la caricia, del sudor y de los aromas. Calcular sin mucha mente y con más intuición la posición de los brazos, la empatía en los movimientos, la dosis de cercanía y la de alejamiento. Las parejas hablan muy poco, aún si se están conociendo, porque es tal el grado en el que sienten la música y el baile que una conversación banal los sacaría de este éxtasis en el que se concentran.

Es el baile el fin último de toda la industria picotera, el espeluque es el clímax. Dónde converge toda la empresa de los picós es en la fiesta, en el momento que el público decide si

---

[97] Texto original: "At least some of the appeal of dance in day dreams or theory is the idea of escape from (self)consciousness and the limits and demands of the social world, to lose 'oneself' in the motion, to find a realm unmediated by thought and the burdens of consciousness and individualism – to dance yourself dizzy".

baila o no, aprobando una canción y volviéndola un éxito. "Todo el musicar es en serio, sí, hasta cantar canciones verdes en una fiesta de borrachos, y tenemos que juzgar cada acontecimiento musical por su eficacia ritual, en la sutileza y la exhaustividad con las que otorga los poderes de explorar, afirmar y celebrar sus conceptos de relaciones" (Small, 1999). Así, el picó es un musicar muy serio y eficaz en el aspecto ritual porque a través de la fiesta se da una reafirmación de una concepción de mundo muy específica mediada por las contingencias históricas, las relaciones desiguales de poder, una estética heredada y transformada, y una manifestación de otro orden.

Espeluque para Elizabeth Cunin es sinónimo de desorden. Espeluque es la expresión dialectal local para la palabra "despelucarse", despeinarse:

> (...) que en el lenguaje popular de la costa también significa desorden, locura, felicidad. Así pues, cuando llega el "espeluque" el cantante invita a los bailarines a que se muevan más, a que se liberen totalmente. En ese momento fiesta y desorden se vuelven sinónimos (Cunin, 2003a: 282).

Para Ángel Quintero (2009) este desorden es una característica de la música mulata, presente, por ejemplo, en la síncopa o en el montuno del son cubano. Y este "desorden" –que en realidad lo es solo por diferenciarse de la métrica eurocéntrica–, por lo general bailable, trasciende lo sonoro para romper también el orden social.

Para la cultura dominante cartagenera se trata de otra moral, una desviada. En efecto lo que está en juego son valores explícitos en el baile, incorporados a través de la música. Muñoz explica que los champetúos

> (…) son en sí mismos, la música que los habita desde su temprana edad, para reafirmar que lo heredado es un problema de su etnia, que afinan cotidianamente como construcción constante, sujeta a la dinámica del desarrollo social y cultural donde les tocó nacer, crecer y vivir en función del sonido. La champeta es la memoria del sonido en el cuerpo del bailante, intuye como nadie la rítmica que lo habita, sabedor de poseer el goce del flujo sonoro, su manejo lo traduce en pases y cadencias nacidas en la inventiva del instante, en el disfrute intenso de bailarse la vida y todas sus maneras de existencias (Muñoz, 2002: 74).

La corporalidad, el *meke* retumbando por toda Cartagena, lo explícito de la sexualidad en el baile y el desorden colonizan de forma casi incontrolable el paisaje sonoro que afecta el cuerpo de maneras no del todo conscientes. Se trata de un

> (...) "inconsciente colectivo", formas propias de comunicar identidades y sentidos de pertenencia. Y es que, además de gozar, manifestamos simultáneamente diversas formas de cómo somos (incluyendo lo que hemos sido y podríamos ser) entretejiendo cuerpo y cultura: componiendo,

> tocando, tarareando, cantando y, sobre todo, bailando (Quintero, 2009: 66).

El poder de los picós, asociado con una corporalidad y sonoridad específicas tiene su explicación en que remite a un sentido de identidad y pertenencia con el lugar (Cohen, 1995). Dado que "los actos de interpretar música y escuchar son experiencias intersubjetivas y fisiológicas que se viven como movimientos corporales artísticos entrenados y socializados que afectivamente registran valores e ideas" (Meintjes, 2004), la centralidad de la fiesta de picós en Cartagena se debe también a que estas fiestas condensan una manera de llevar el cuerpo, de sentir y representar el mundo a través de la música y el baile, aspectos no disociados de un solo y complejo musicar.

Capítulo IV
Tensiones simbólicas

Hablar de la historia de los picós es hablar de una historia de prohibiciones todavía vigentes. En general desde la época de la Colonia fueron muchas las legislaciones contra la música y los bailes negros no solo en Colombia, sino en otros lugares del Caribe.

> (…) en 1850, el alcalde de la Habana prohibió en la isla el uso del tambor y las ceremonias de bembés porque atentaban contra la dignidad de las señoritas de bien (blancas peninsulares o criollas hijas de estos) quienes, embrujadas por los tambores ceremoniales, eran pasto sexual de los negros (Contreras, 2002: 10).

Al final, "la persecución de la música negra fue una expresión directa de esta jerarquía" (Wade, 1997a: 331) y era una jerarquía no solo étnica y racial, sino simbólica, que todavía está presente en el razonamiento de gran parte de las gentes cartageneras. El mestizaje en Colombia, que ha estado atravesado por la idea de un "blanqueamiento" progresivo, correspondiente al pensamiento colonial, es diariamente desafiado por las lógicas sensuales de la música y el baile:

> Las danzantes músicas "mulatas" afroamericanas han sido unas de nuestras expresiones más importantes para demostrarle el valor de la heterogeneidad y las diferencias a un mundo obsesionado con la idea de *un solo* principio rector centralizador, sea el Dios único del monoteísmo, sea el capital, la espina dorsal de nuestra biología, el tiempo científico uniforme, o la racionalidad (Quintero, 2009: 65).

En la fiesta de picó no hay un solo principio rector: la máquina, el DJ, el *meke*, el perreo, la música, entre otros factores, se suman en un "desorden" efectivo evidente en el baile.

Así, "La música puede ser un medio a través del cual los grupos subordinados negocian o se oponen al sistema simbólico dominante" (Kong, 1995:189).[98] De nuevo insisto en que para los ritmos afro lo melódico y lo corporal no se encuentran divididos, esto pareciera atribuirle una de las características con las que choca lo simbólico dominante. Esa corporalidad exacerbada les genera una molestia en el campo visual, una tentación en el plano sensual. Para Christopher Small, los distintos grupos sociales tienen ideas diferentes sobre las formas en las que deben relacionarse e identificarse y las representaciones que hacen del mundo. Sin embargo, la sociedad, específicamente la cartagenera, no es homogénea a pesar de los sucesivos esfuerzos de invisibilización por parte de las estrategias comerciales y turísticas. Así las representaciones sobre el

[98] Texto original: "Music can be a means through which subordinate groups negotiate or oppose the dominant meaning system".

mundo son también distintas e incluso opuestas. Según este autor, en el continuo ejercicio de musicar

> (…) hay también muchas diferencias, a veces diferencias intencionadas, cuando un grupo social se propone diferenciarse de otros, o afirmar su resistencia a estar definido por otros grupos más poderosos. Hasta hay antagonismos y oposiciones entre maneras de musicar, cuando miembros de grupos opuestos usan su manera de musicar para explorar, afirmar y celebrar sus sentidos opuestos de quienes son (Small, 1999).

Estos antagonismos con relación a los champetúos son evidentes, aunque la resistencia a través de la estética no es planeada en la mayoría de los casos (Charles King y Viviano Torres sí manejan un discurso mucho más político que el de la mayoría de los del gremio). Su forma de musicar choca fuertemente con el musicar de las élites y en este ejercicio se negocian símbolos más profundos que la sonoridad.

La molestia de fondo es sobre todo porque a través de la comunión entre música a gran volumen y baile, los champetúos, de forma inconsciente, reafirman su cultura alterna y hacen visible la diferencia, rompiendo la convención de evitamiento (Cunin, 2003b). Para Tia DeNora, la música es efectiva en este aspecto porque posee en sí misma un poder político:

> La música es mucho más que un arte decorativo; es un medio poderoso de orden social. Concebida de esta forma, y documentada a través de la investigación empírica, la presen-

> cia de la música es claramente política, en todos los sentidos en los que lo político es concebido (DeNora, 2004: 163).[99]

De este modo el conflicto no está solo en el campo estético sino en el político, ya que a través de la imposición de un orden simbólico se establecen jerarquías sociales a partir de la definición de lo que es deseable y correcto y de lo que no, entre lo que claramente es ser champetúo, como veremos a continuación.

Permisos y obstáculos

Para montar una fiesta de picó es necesario que el organizador del evento consiga trece permisos de distintas instancias que sin duda se los pedirá la Policía en algún momento de la noche. En el Club de Amigos de Blas de Lezo, una plaza muy parecida al Didonky, fui a ver cómo montaban el Passa-Passa. A las 5:10 de la tarde, cuando ya tenían el picó "calentando" (sonando a gran volumen) llegó la Policía: "¿Cómo es la cosa? ¿Dónde están los permisos?", dijeron sin mucha más introducción. Eusebio, el organizador, les entregó un sobre de manila que contenía tres permisos de la Secretaría del Interior, un contrato por prestación de servicios especiales de la EPA (Entidad Pública Ambiental), dos certificados de SAYCO y ACINPRO, un permiso de la Oficina de Prevención de Desastres, una carta firmada por el Alcalde de la Localidad

[99] Texto original: "Music is much more than a decorative art; it is a powerful medium of social order. Conceived in this way, and documented through empirical research, music's presence is clearly political, in every sense that the political can be conceived".

Tercera, una dirigida a la señora Ruth Lenes directora de la EPA, un certificado del Plan de Contingencia y Evacuación y una hoja extra con la que se quedó la Policía. Revisaron todos los documentos y permanecieron unos quince minutos en el lugar antes de marcharse. "Es más fácil trabajar con un picó de danzal. Cuando es champeta se ponen alerta", comenta Eusebio cuando se va la Policía.

Media hora más tarde entró un señor de edad al Club de Amigos. Dijo que vivía cerca y que la "bulla le estorbaba". Mientras tanto Déver apagó el equipo y le dijeron que solo lo estaban probando. Que no se preocupara que esa noche iba a dormir bien. Ni ellos mismos se lo creían. Minutos después de que se fue volvieron a encender el equipo, dejándolo sonar desde ese momento en adelante para que la gente lo escuchara y supiera que iba a haber evento.

El público comenzó a entrar a las 9 de la noche y a las 10:30 el lugar ya estaba lleno. Calculé que había unas 500 personas, entre ellas Magola, la passa-passista que me acompañaría en varios eventos. A las 11:40 de la noche la fiesta estaba en su punto más alto. Cuatro minutos después dejó de sonar la música. Había llegado la Policía a apagar el equipo. "Lo quieren dañar. La Policía apagó el baile", me dijo Coffee, uno de los cantantes de danzal. Déver anunció por el micrófono "Es posible que el evento siga hasta la una de la mañana. Si no es posible, mañana en la quinta" y puso música a un volumen muy bajo. La gente estaba molesta. Algunos pocos chiflaban. Otros bailaban expectantes la musiquita de fondo. Muchos hombres se agruparon alrededor del DJ e intentaron intervenir en la negociación con las autoridades.

A las 11:56 Déver anunció que seguían veinte minutos más y la gente celebró gritando y bailando, aunque en la espera ya se había ido la mitad del público. Antes de completarse el lapso dejaron de tocar nuevamente. "¡Colaboren! Colaboren con el picó y el dueño del evento. El permiso es hasta las doce, desalojen el lugar", dijo por el micrófono un hombre de mediana edad que apareció de la nada.

A las 12:03 de la mañana se había ido todo el público entre quejas y sentimientos de frustración. "Quedé picado, yo quedé picado" dijo un espectador desilusionado mientras salía. Evort, otro cantante de danzal, me explicó que fue el dueño del club el que los sacó.

Esta historia se repite todos los fines de semana en Cartagena. Las fiestas de picó tienen una cantidad importante de enemigos públicos. Por una parte hay un problema de contaminación auditiva que afecta a los vecinos de las plazas que se quejan contantemente de no poder "pegar el ojo" en toda la noche. Son estos personajes los que llaman a la Policía para que se las ingenie para apagar el picó, así tengan permiso.

Pero esto es solo lo evidente, y el primero de los escalones de la problemática. Alrededor de los picós hay una serie de imaginarios y de estigmas sociales complejos. El más fuerte y recurrente es la asociación de los picós con violencia.

> En Cartagena y Barranquilla son célebres los "decretos y concejos de seguridad", en donde la champeta y los bailes

> de picó, son considerados generadores de violencia.[100] En lo que va corrido de la década presente en la región caribe se han emitido más de 25 disposiciones legales que restringen el ejercicio de la culturalidad de las marginalias en torno al picó y la verbena o caseta, amparadas en leyes ecológicas diseñadas para zonas geofísicas y culturales distintas al Caribe, como Washington y Bogotá (Contreras 2002: 11).

Como lo veíamos en el primer capítulo, escuchar música a gran volumen es algo que hace casi cualquier persona en su cotidianidad y es parte fundamental del paisaje sonoro cartagenero. Este párrafo de Nicolás Contreras describe cuán recurrentes son las maniobras legales para limitar el ejercicio picotero, justificadas más en acabar con la violencia que supuestamente generan estas fiestas. En realidad, se está hablando de nuevo de la extensa tradición discriminatoria hacia la champeta desde su mismo nombre.

---

[100] "Montaño, Jorge. El Heraldo de Barranquilla, en su edición del 2 de mayo de 2002, página 6A de "Económicas" recogiendo pronunciamientos del Observatorio de Seguridad, titulado como **Asalto Armado, el mayor delito**; destaca que "el sector de mayor ocurrencia de delitos fue la Comuna 17", y que "el jueves es el día que se reporta el mayor número de delitos", lo cual deja sin piso los pronunciamientos de Secretarios de Gobierno y autoridades policiales como Arnaldo Sandoval, quienes culpan a los bailes de verbena de la violencia y de la inseguridad, pues la comuna 17 corresponde a barrios de estrato 3 y 4 para arriba, donde no se realizan este tipo de bailes, que se llevan a cabo siempre los días festivos especiales y los fines de semana (sábado o domingo)". Nota de pie de página de Contreras.

Estigmas efectivos

La idea de llamar "champetúa" a la gente que escuchaba música de negros fue en sí misma discriminatoria. Las reducidas clases altas cartageneras bautizaron con este apodo a quienes oían la música que los comerciantes traían de África o Europa. Lo que en otras partes del mundo correspondía a un ejercicio de intelectuales coleccionistas del World Music, en Colombia era lo más popular que se podía hacer (Paccini, 1993). La idea no ha cambiado mucho, a pesar de que en Bogotá el estigma hacia la champeta es mucho menos fuerte, o incluso nulo, aunque el baile siga escandalizando a los mayores de veinte años.

Champeta es un machete desgastado que termina siendo usado en la cocina.[101] "Música de champeta" no se diferencia mucho a la idea de "música de plancha"; lo que oyen las clases populares mientras hacen sus quehaceres. Pero también se

---

[101] "El termino champeta es evidentemente una palabra africana, que nace desde los palenques del Caribe hacia el resto del mundo, el termino como tal es africano, adscrita a la lengua palenquera, es una palabra compuesta por un prefijo Cha y un sufijo mgpeta, el prefijo Cha en lengua palenquera significa viejo, usted recuerda que nosotros decimos Cha coma, Chalole y cuando es niña decimos ña y el sufijo mpeta significa pedacito mpito; un mgpitoyuka, un mgpitokaña, en lengua palenquera. Entonces es una palabra compuesta entre algo viejo y un pedazo de algo, en este sentido es el cuchillo viejo y ¿De dónde surge ese cuchillo? Del proceso siguiente:

Se compra el machete también conocido como rula, la rula en su tiempo de uso pasa a soco, que también es una palabra africana, de soco pasa a chambelón y en ese mismo desgaste termina en champeta que es lo último de ese machete o de esa rula. Ese desgaste de esa rula a medida que pasa el tiempo tiene un uso y el cuchillo que es la champeta es uno de los últimos usos que se le da, que termina en la cocina. Ese pedazo de cuchillo viejo que viene de un machete es champeta, allí está la expresión Cha: viejo y mpeta: pedazo de una rula (...)" Manuel Hernandez citado en Martinez, 2003: 26.

refiere a los que andan armados. Armarse con una plancha sería complicado, aunque contundente, pero la historia con los cuchillos es mucho más directa. El champetúo era entonces el que se guardaba el cuchillo de cocina en la espalda o en las mangas largas que se usaban en los setenta (según Edwin Polo), para entrar a los bailes armado y formar una pelea sangrienta.

> Después de que la cumbia y el porro dejaron de ser un pecado social, el turno de los "malos, viciosos y violentos" le correspondió a los salseros. En su conferencia "Champeta: la Verdad del Cuento", el investigador Enrique Luis Muñoz, hace notar, cómo en los ambientes salseros de Cartagena ya se empleaba la expresión *champetúo* fuera del contexto culinario, para designar a la persona problemática y de modales rústicos (Contreras, 2002: 3).

Desde entonces el picó es sinónimo de violencia para la mayoría de las personas que nunca han ido a alguno, y probablemente jamás irán. Desde la misma palabra *champeta* hay una implicación directa. Sería como llamar a los corridos prohibidos, música de pistola, o de los que cargan metralletas. Se crea de inmediato un imaginario de que donde se oiga esa música va a haber balacera. Lo mismo ocurrió con la champeta, a la que las clases altas bautizaron de esta forma que ha hecho casi imposible separarla de la violencia. Carmen Abril y Mauricio Soto explican cómo en el orden de ideas de la "convención del evitamiento" se incluyen las expresiones culturales de las clases populares, y se estigmatizan.

> Como producto de esa actitud de menosprecio a las zonas populares de la ciudad esta expresión cultural fue desconocida por los habitantes de las clases privilegiadas de la ciudad, que no la aceptaron ni en su letra ni en la plasticidad del baile, por la misma actitud del no-reconocimiento a ese otro habitante de la ciudad y por ser considerada como una expresión violenta de lo popular (Abril y Soto, 2004: 14).

Pero esta carga simbólica ha calado mucho más allá de las divisiones por estratos sociales. Mucha gente de los barrios populares comparte la imagen del champetúo violento, especialmente la gente mayor. En una ocasión estando en el barrio Fredonia para hacer una entrevista con un picotero, su tío, de unos sesenta años, se me acercó a preguntarme de qué se trataba mi trabajo. Le conté que sobre los picós y me dijo "¿Por qué ahora que el negocio está muriendo?" Le pregunté que si él creía eso y me dijo que no era que lo creyera, que era así. Me dijo que la cuestión era que 'la sociedad misma se está despertando y esa clase de música lo que ha generado es violencia' y añadió en su intervención: "Este estilo de música no solamente genera violencia, incita a la drogadicción de los jóvenes…el reggaetón y el danzal incitan a la droga y el estilo de utilizar las palabras todas mal dichas." Me sorprendió que lo hiciera con tanto brío, especialmente delante de su sobrino que, como toda la gente del barrio sabe, el picó es su pasión. Me preguntó luego si ya había ido a algún picó a ver cómo era de violento. Le dije que había estado en El Conde y me respondió: "Eso no. Eso no. Eso es totalmente diferente…eso es Salsero, es gente trabajadora que se está divirtiendo por-

que donde tú estuviste es algo familiar". Continuó diciendo que cuando su sobrino saca el picó a la terraza para probarlo "esto se vuelve un caos". "¡El picó no tiene nada que ver con nada!", protestó por fin el sobrino. Su tío lo ignoró y siguió con su argumento. "Es muy raro el lugar donde ha habido rey y no hay muerto" concluyó.

Esta división de pensamiento sobre un mismo tipo de fiesta, entre el picó salsero y el de champeta, tiene su explicación en que

> La música africana se tolera en Cartagena como expresión de un exotismo étnico y símbolo de una alteridad cultural que no viene a molestar el orden social (...) Al transformarse en champeta adquiere no solo una dimensión local, sino que es la alteridad cercana e inquietante y se estigmatiza como "la música de los negros" racial y socialmente. Se establece así una asociación directa, en la representación colectiva, entre la música, la violencia y las poblaciones negras (Cunin, 2003b: 378-379).

Así, dentro de los picós, el de champeta es el de peor fama. Los jóvenes del danzal a través de la tecnología y de sus formas de insertarse en el mundo globalizado han logrado quitarse en un buen grado este estigma. Por lo menos su música es escuchada en emisoras como La Mega con un público de estratos 3, 4 y 5. Sin embargo, ir a la fiesta de picó, aún si es de danzal, sigue siendo algo prohibido, peligroso y de muy mala connotación. Tal era el caso de la novia de uno de los cantantes de Déver que nunca había ido al Passa-Passa

Sound System y no lo tenía entre sus planes. Lo más cercano al picó que estuvo fue cuando hubo una "rumba sana" en una discoteca, de una de la tarde a las siete de la noche. Cuando le preguntaba por qué no iba, solo decía que no le gustaba y que su mamá la "mataría" si lo hiciera.

No sería la última vez que escucharía comentarios por el estilo. Apenas explicaba a un Cartagenero que no iba a picós qué estaba haciendo yo en su ciudad, las reacciones eran similares. Muchos se aterraban de imaginarme tan blanquita e indefensa en medio de ese ambiente. A los que les causaba curiosidad, ésta no les alcanzaba para acompañarme a algún toque y se negaban rotundamente por más que les dijera que íbamos con Charles King o que yo conocía a los dueños de la fiesta. Al final todos hablaban de la violencia.

Este comportamiento responde a unas lógicas racistas descritas por Elizabeth Cunin de la siguiente forma:

> Entablar relaciones con un negro es bajarse de estrato ya que el negro representa algo inferior social y culturalmente. Un ejemplo de esto es lo que ocurre con la champeta "naturalmente" estigmatizada como violenta, agresiva y transgresora de las normas sociales aceptadas (Cunin, 2003b: 128).

Así, dentro de las cabezas de gran parte de la población cartagenera, ir a un picó es un tabú, algo culturalmente prohibido, asociado con lo denigrante y peligroso. Estas fiestas "cuestionan claramente la identidad de una clase popular 'respetable' y las normas que la sostienen. Y al mismo tiempo se oponen a los valores de la élite" (Cunin, 2003a: 283), así que

el peligro no es tanto salir del picó apuñalado con champeta, sino contaminarse de lo negro y caer en la tentación de disfrutar sin medida de estos bailes "calientes".

La preocupación por estos ritmos y su constante rechazo se explica en que la música popular es un medio a través del cual se legitiman un orden social y una ideología, así que ha sido históricamente utilizada para perpetuar relaciones de dominación. Para John Connel y Chris Gibson (2003: 129)

> La música popular a menudo ha retado la autoridad y la legitimidad del sistema estatal, (…) Esto ha ocurrido ampliamente a través de los distintos medios en los que los individuos y las comunidades han negociado las representaciones de etnicidad, género y lugar. Las identidades nacionales por lo general implican articulaciones de origen étnico (así como con las bases del lenguaje nacionalista). Sin embargo, las identidades construidas de los pueblos de diversos orígenes étnicos también sirvieron para legitimar la subordinación y materializar la dominación europea y las empresas coloniales.[102]

El caso de los picós puede incluirse como una música popular desafiante, enfrentada a una visión conservadora de

[102] Texto original: "Popular music has often challenged the authority and legitimacy of state systems, […] This largely occurred through the various ways that individuals and communities negotiated representations of ethnicity, gender and place. National identities ordinarily implied articulations of ethnicity (as with the basis of nationalism in language), yet constructed identities of peoples of various ethnic backgrounds also served to legitimate subordination and reify European domination and colonial enterprises".

una sonoridad blanca, de raíces europeas, que ha servido para legitimar un orden social, a través de ideas sobre una estética "adecuada" y "respetable" perpetuando un esquema colonial en el que la estética de raíces afro continúa, en el mejor de los casos, como algo exótico y ajeno. "Puede entonces decirse que la música posee una dualidad de estructura: Como medio y resultado de la experiencia, sirve para producir y reproducir sistemas sociales (Kong, 1995: 185)".[103] Así, cuando a través de los picós lo ajeno se avecina con tanta fuerza, desafiando la música del *status quo* y proponiendo otra forma de producción simbólica, los amenazados generan una serie de imaginarios y estigmas para defenderse.

Una visión pesimista

Mientras exista la idea de que los picós son peligrosos muy pocos se atreverán a asistir a alguno para cambiar su paradigma. Es tan obvio este estigma que Javier Acosta, ingeniero de sonido de El Rey de Rocha, dudó bastante cuando le ofrecieron su puesto. "Yo me preocupé mucho porque es que al picó siempre se le mira como la parte mala de las presentaciones de baile, que el picó es el que tiene la culpa, que por eso se forma la pelea, por la champeta, que tal…".[104] Además, más allá de la violencia, nunca dejará de haber personas que quieren dormir sin un parlante en el oído, lo cual es más que comprensible,

---

[103] Texto original: "Music can thus be said to possess a duality of structure: as both the medium and the outcome of experience, it serves to produce and reproduce social systems" (Kong, 1995:185).

[104] Entrevista a Javier Acosta, sede de El Rey de Rocha, julio de 2010.

así que los enemigos públicos y privados que tienen estas fiestas tienden a permanecer.

Esto ha hecho que los picoteros se sientan cada vez más perseguidos, aun cuando en Cartagena todavía hay público suficiente para que cuatro días a la semana se organicen fiestas que convocan miles de personas. Pacho Manjón, dueño del picó El Conde, me habla con agotamiento del tema. Me dice que está pensando dejar a El Conde sonando en un solo lugar, que le quiere quitar su cualidad de ser ambulante y montar algo así como una discoteca. Me dice que las razones son varias, entre ellas lo cansado que está de ser picotero y andar cada ocho días detrás de su equipo, además de tener una enfermedad que le quita fuerzas. Otra de las razones es que no le ve ya mucho futuro al mundo picotero. En una época fue un negocio pero ahora es solo hobby, el picó ha dejado de significar una entrada económica importante desde que los exclusivos se pueden conseguir con tanta facilidad. Lo que se gana se lo gasta en una botella de whisky para compartir con los amigos y seguidores. Además, afirma Pacho, la relación con las autoridades es cada vez más compleja y en esa persecución de los picós de champeta los de salsa también han sentido la presión. Los permisos son difíciles de conseguir y hay cada vez menos lugares dónde se pueda montar un evento.[105]

Déberson Ríos, dueño y DJ del Passa-Passa, uno de los picós más nuevos de Cartagena, curiosamente no piensa muy distinto. Cuando le preguntamos por qué su picó es tan

[105] Entrevista con Francisco Manjón, Cootraisbol, 27 de julio de 2010.

pequeño a pesar de ser tan afamado responde que él no cree que valga la pena invertirle a una máquina grande cuando cada vez son más fuertes las regulaciones que no los dejan tocar. Dice que por eso le apuesta más a hacerse conocer como DJ que por su picó porque a lo segundo no le ve mucho futuro.

Luis Mosquera, alias "Boleo", organizador de eventos desde hace muchos años dice que los problemas más directos son con la Policía:

> Cuando ya nos otorgan el permiso, cuando llegan los requisitos, entonces que de pronto, el comandante de Policía que le toque de pronto la zona o algo así, no quiere. Y pasa por encima de la autoridad de la Secretaría del Interior y dice aquí no hay baile porque yo no quiero, porque aquí hay situaciones de orden público y tal. Se inventa cualquier tipo de cosa, y le suspende el evento a uno. No nos deja tocar (…) Mira, las dificultades radican en que hay leyes que amparan mucho nuestros derechos, pero eso a veces no se aplica como debe ser. De pronto hay personas que no les gusta la música a alto volumen, que es lo que es el picó. Y se quejan, –mire que esto y esto–. Entonces, no solamente que van a decir "no, miren que este picó suena muy duro, a mí no me gusta que esté ahí", sino que se inventan otro tipo de situaciones como "que hay una pelea, que hubo un muerto, que hay una machetera", de pronto llega la Policía a mirar, "no, que acá hay tronco de pelea". ¿Dónde está la pelea, si la gente está gozando? ¿Ya? Y entonces, hay otros que van mucho más allá, se dedican a enviar cartas a

> los organismos de control, como Personería, Procuraduría y todo eso.[106]

Níber García, DJ de El Sabor Stereo, cuenta cómo se fue acabando el picó porque cada vez se hacía más difícil hacer un baile cuando restringieron el toque en las calles de los barrios. Su público, que era del barrio, ya no iba detrás del picó a las zonas permitidas. Comenzaron entonces a irse a tocar a los pueblos para poder generar algunas entradas, pero cada vez era más difícil invertirle a la máquina y a la música. Así, El Sabor se fue quedando sin espacio y sin público hasta que terminó guardado en la casa del señor Santander Ríos, padre del DJ Déver, de dónde renació como un fénix, pero para ser ahora un picó salsero. Cuando le pregunto a Níber por el futuro de los picós me contesta "mamá, esto con el tiempo en la ciudad no van a permitir los bailes, o sea, si permiten es, por ejemplo, que usted tenga un establecimiento que no tenga necesidad de estar sacando permiso, ni nada. ¿Usted sabe cuánto cuesta sacar un permiso para hacer un baile? Tú sabes que ese permiso es costoso".[107]

Tal vez Níber tenga razón. El decreto de la Alcaldía, expedido el 14 de octubre de 2010, prohibió el toque de picós después de las diez de la noche durante un mes. Esta prohibición vetó las fechas de la Independencia de Cartagena (11 de noviembre), de elección y coronación de la Señorita Colombia y del Reinado Popular de la Belleza, fechas conocidas por

[106] Entrevista a Luis Mosquera Gómez, cafetería Calle 19, 15 de abril de 2010.

[107] Entrevista a Níber García, Monumento India Catalina, 13 de abril de 2010.

la cantidad de festividades y rumbas picoteras. Para Charles King, cantante de champeta, "Sacan unos decretos supuestamente por violencia y ayer hubo una guerra de pandillas. Más bien eso es discriminación cultural",[108] opina refiriéndose a la prohibición establecida.

Para Cunin, la lucha contra la champeta no es solamente una discriminación cultural sino también racial, porque la champeta molesta tanto porque rompe las convenciones de evitamiento del racismo (y del negro) en las que se sustenta el orden social cartagenero. "Cuando se describe la champeta como 'música negra', el color constituye una prueba de que las convenciones sociales no se respetan. La ruptura del evitamiento, de la cual serían responsables los protagonistas del mundo 'champetúo' es entonces empleada como una justificación de la marginalización y de la estigmatización de la música y sus actores" (Cunin, 2003a: 272). Así, la separación entre la estética de la élite y los picós continúa alimentada por un estigma muy marcado de tipo étnico y racial.

Las autoridades locales

Sorpresivamente la que menos me habló de la violencia fue Nancy, funcionaria de la Secretaría del Interior. Yo pensando que me iba a encontrar con el enemigo del que tanto se habían quejado los organizadores de eventos y me llevé una sorpresa. Ella me explicó las razones muy comprensibles de cada uno de los muchos permisos que se necesitan y también me dijo que no eran muy distintos a los que se requieren para

[108] Entrevista telefónica, 9 de septiembre de 2010.

cualquier evento masivo (excepto cuando a los de Bocachica y Barú les piden permiso de bomberos, que no tienen cómo llegar a las islas).

A los picós se les llama en la burocracia maxitecas. Discotecas ambulantes gigantes es un buen término. Diferencian también un "evento bailable", que es el de champeta, de un "evento salsero", que es el del picó de salsa.

> Los permisos se tienen que pedir con quince días de anticipación porque (…) hay unos requerimientos (…) se exige el visto bueno del Alcalde local de donde se va a realizar el evento, si en la uno, en la dos, en las tres, sabes que Cartagena está organizada por zonas, entonces ellos tienen que ir a la zona donde les corresponde a pedir el visto bueno del alcalde local. También necesitamos el visto bueno de la Acción Comunal, o sea, de la junta del barrio, porque van hacer un evento y el picó genera bulla, genera sonido, entonces ellos tienen que dar un visto bueno avalando que sí pueden hacer el espectáculo. También se necesita el EPA,[109] el EPA consiste en los decibeles que tienen en los picós, ellos, los que controlan los decibeles, llamamos aquí, ellos llaman bulla y controlan eso (…) si va a haber boleterías a la venta deben cancelar IDER[110] (…) y tienen que pagar bomberos porque de pronto un eventualidad. Organismos de socorro, en este caso sería la Defensa Civil o del mismo socorro, Atención a Desastres, o sea, para cualquier eventualidad,

[109] EPA: Establecimiento Público Ambiental.

[110] IDER: Instituto Distrital de Deporte y Recreación.

> porque se aglomera mucha gente en esos eventos y hay que tomar todas las precauciones. También se exige una póliza que es la que va a responder, una póliza contractual, y vigilancia, lógicamente vigilancia, aquí se le da un informe a la Policía de todos los eventos que se van a efectuar durante el fin de semana y ellos van a cada evento que se va a efectuar, ya sea negado o sea concedido, porque en el caso de que sea negado y lo están dando pues lógicamente hay que apagarlo.[111]

Pero Anuar Peralta, DJ de El Demoledor, un picó pequeño, me explica que sacar los permisos no solo es engorroso, sino demasiado costoso para ellos.

> Esto es para gozarla uno por acá. Lastimosamente es champeta y la champeta dicen que trae bandido, pero hay personas serias que también les gusta eso. Es algo que uno lo lleva en la sangre (…) pero no nos podemos poner al nivel de El Rey y de otros picó que toque, y si usted lo buscó y si se lo apagaron, de malas, pero él se gana su plata. Aquí no, aquí usted puede quedar con toda la cerveza y el hielo y se perdió ese negocio.[112]

La plata que un picó pequeño gana es a través de la venta de cerveza. A este tipo de toques los llaman "cervecero"

---

[111] Entrevista a Nancy, funcionaria Secretaría del Interior, Secretaría del Interior, 13 de mayo de 2010.

[112] Entrevista a integrantes de El Demoledor, Olaya Herrera, 6 de abril de 2010.

porque no cobran boleta. Cómo no tienen el millón de pesos que cuestan los permisos ni un organizador de eventos que invierta en ellos, se arriesgan muchas veces a tocar de ilegales. Si llega la Policía les hace apagar el equipo, se acaba la fiesta y pierden sin remedio el dinero que invirtieron.

Pero además de los requerimientos burocráticos, la opinión personal de Nancy, que hablaba según lo que ella había visto, me pareció muy valiosa. Cuando le preguntamos si ella consideraba que los picós generaban cierto tipo de disturbios contestó de tal forma que me dio la razón respecto a muchas cosas que yo había visto y sentía sobre estas fiestas:

> Viendo las noticias y viendo las cosas de los disturbios en Cartagena, propiamente es más sicariato que disturbios en los picós. Lógicamente son unas partes donde se tienen que tomar precauciones policivas. Estadísticamente, yo soy delegada y yo voy a los espectáculos (…) Yo he ido a Pontezuela, he ido a Bayunca, hemos ido a La Boquilla, he ido a Contraissbol, con maxitecas. Y hasta donde yo he ido a las 10 u 11 de la noche no se ha presentado ningún inconveniente. No he reportado en mis actas todavía, hay cosas dentro del espectáculo, dentro de la caseta que llaman, o sea dentro del ambiente donde está el picó, no se presentan. Las cosas se presentan afuera. Se presentan robos o algún inconveniente…pero dentro del espectáculo casi siempre las personas que van ahí, llámese champetúos o llámese como quiera, pues, no se han presentado. Entonces me parece que…ese es mi concepto personal. (…) Y tenía de pronto una mentalidad o una manera de pensar diferente a lo que

> era el espectáculo, y también con la champeta (…) porque si tú vas a ciertos lugares y tú vas a un baile de champeta tú lo gozas. Tú te gozas la música si te gusta la champeta, y gozas el baile.[113]

Es esto lo que sucede cuando uno comienza a entender de qué se tratan las fiestas de picó. Lejos están del imaginario de que la gente va a drogarse, emborracharse y pelear. Se trata más bien de un lugar de esparcimiento y catarsis a través del baile y de la euforia, que además tiene unas características culturales muy complejas y devela muchas cosas de una ciudad tan sistemáticamente segregadora.

No se puede negar que hay peleas. Claro que las hay y yo misma las he descrito anteriormente. Pero no son muchas más que las peleas que hay en cualquier ciudad en cualquier rumba o lugar donde se consuma alcohol. Tampoco hay más droga. Es el ambiente de cualquier fiesta a la que haya ido el lector, con todo lo que la noche implica, pero no más. Lo que sí ocurre es que hay más asistentes, así que se necesitan más personas encargadas de la logística y la seguridad, en lo que se quedan cortos.

Aníbal Quijano confiesa en el prefacio del libro de Ángel Quintero su experiencia al entregarse a la fiesta: “no me había permitido entrar entero, corporalmente, al escondido espacio donde el poder y las gentes se juegan la vida cada día. Porque el ritmo era, exactamente, eso: un espacio-tiempo

[113] Entrevista Nancy funcionaria Secretaría del Interior, Secretaría del Interior, 13 de mayo de 2010.

de confrontación entre el poder y la corporeidad" (Aníbal Quijano, en Quintero, 2009: 34). Así, en este mismo proceso difícil de explicar del todo de forma racional, los champetúos cada noche de fiesta se juegan el orden simbólico de su mundo, lo reafirman, lo recrean y lo reinventan. He ahí la centralidad de la fiesta de picó, no se trata solamente de un lugar de esparcimiento.

Louise Meintjes (2004), en su escrito sobre el baile nogma de los zulu, explica cómo este tipo de danza es una de las pocas fuentes de empoderamiento en un espacio donde las posibilidades de agencia, de lograr respeto y reconocimiento social son pocas. Dentro del nogma, como poder creativo, las marcadas expresiones de masculinidad tienen a veces terribles consecuencias, entre ellas enfrentamientos violentos. Así el empoderamiento a través de la corporalidad, contiene los principios del Eros y el Tánatos, de lo creativo y lo destructivo, resumido en un ejercicio estético sublime, en el que, por cierto, el golpe, *isigqi,* es algo dominante, es lo que "¡Tiene el poder!".

Las similitudes son enormes con lo que sucede en un picó, sin ser conscientemente una danza ritual, pero tal vez sí heredera de estas características en las que el golpe, el *meke,* es lo dominante y lo que tiene el poder del ritmo, de la canción y de la máquina. Los hombres pelean la mayoría de veces porque les ofenden su poder masculino coqueteándole a alguna de las mujeres que los acompaña o rompiéndoles la botella de trago, símbolo de estatus (repartirle trago a todo el mundo te da reconocimiento, afianza vínculos sociales y habla sobre tu poder adquisitivo). Sin embargo, el picó y

bailar allí como si se jugaran la vida es una forma de empoderamiento: te ubica en un círculo de socialización y te da una identidad que incluso tiene tintes de resistencia, o si no, al menos de rebeldía, de reconocerse como algo criticado y no deseado, con pleno orgullo traducido en goce.

Conclusiones

El calor de Cartagena lo abraza a uno más allá del cuerpo. Después de unas cuantas semanas de campo la mística de la ciudad amurallada desapareció para mí y ya no suspiraba ante el romántico paisaje. Tampoco podía seguir siendo otra turista: la ciudad de postal se había agotado. En ese momento, sin embargo, se arraigaba en mí una sensación mucho más profunda, comencé a incorporar el paisaje sonoro de la "otra" Cartagena. El calor del que hablo es el que me transmitió el baile, el poder del *meke,* el disfrute inagotable de la gente champetúa. Extraño Cartagena, no por sus playas, ni por sus murallas, sino por los picós. No concibo más regresar a esta ciudad y no ir a alguno, perderme de ese espectáculo sensorial tan poderoso.

Fruto de una sinuosa historia colonial y republicana, de idas y vueltas de gente, símbolos, objetos, sin que aparezca muy bien cómo, los picós se arraigaron en la vida de las barriadas pobres, junto con otras varias expresiones de diversos orígenes de la cultura popular. Por su parte, Cartagena, La Heróica, renació como un fénix de las cenizas en las que estaba postrada hasta mediados del siglo xx gracias a la actividad industrial y portuaria y a unas campañas de reconstrucción turística que se centraron en el sector histórico y el de las playas –la ciudad de postal de la muralla y la palmera– siendo hoy

en día con su millón de habitantes una de las cinco ciudades más pobladas del país. Sin embargo, por esta misma razón, Cartagena es una ciudad cada vez más excluyente.

A través de la historia las pretensiones de esta ciudad han estado encaminadas a responder a las demandas eurocéntricas. Tanto así que Jorge Eliécer, un vecino mío en el barrio El Prado, me explicaba cómo las mujeres blancas como yo les eran muy atractivas a los negros para "enrazar" (palabra que utilizó literalmente). Esto se debe a que el mestizaje en Colombia ha estado atravesado por la idea de un "blanqueamiento" progresivo que responde al ideal europeo (Wade, 1997b). Así, desde la Colonia, una élite blanca o con pretensiones de serlo, ha buscado invisibilizar a esa mayoría de negros pobres que la han habitado y para ello una de las estrategias más efectivas ha sido la marginación espacial. Hoy en día la distribución espacial de Cartagena parece determinada por los tonos de piel y la pobreza coincide con los más oscuros. De esta forma lo que ven los turistas es la cara "amable" de esta ciudad, la Cartagena próspera, donde los pobres, en su mayoría afrodescendientes, han sido (re)ubicados fuera del panorama que se ofrece al visitante. Cuando los negros aparecen en esta ciudad lo hacen visiblemente como figuras exóticas comercializables o cuasi invisiblemente en las labores de servicios o en la economía informal.

Sin embargo, cinco siglos más tarde, "los afrodescendientes en la ciudad, en el litoral, en las islas, en el palenque, en los barrios, han creado y recreado sus prácticas culturales en su lenguaje, en sus formas sociales, en fandangos o cumbiambas, en sones de sextetos, en bullerengues, en vallenatos, en po-

rros, en salsa, en champeta" (Pardo, 2010: 16). Así, en estos lugares apartados, se ha forjado una sonoridad muy poderosa y la máquina de picó ha sido un aliado efectivo. Constituida muy parcialmente por una propiedad física concreta, la música ha sido uno de los vehículos de expresiones populares más difíciles de controlar y, por lo tanto, más problemáticos para los planes ideales de la ciudad postal. La tensión radica en que la música popular, ampliamente difundida por varios medios, entre estos y de forma protagónica el picó, puede ser determinante a la hora de establecer jerarquías ya que "a través de la historia una cantidad considerable de música popular ha sido integral para las identidades y relaciones sociales excluyentes, divisivas y opresivas" (Hudson, 2006: 630).[114] La cultura hegemónica cartagenera, más cómoda sentada alrededor de un piano de cola escuchando boleros o consumiendo el *hit parade* internacional, se alarma al ver cómo el bajo de la música de picó invade al ambiente propagándose con tanta facilidad. Por supuesto, así como la resistencia del picó no es consciente, tampoco lo son los motivos de rechazo por parte de las clases media y alta, pero se genera la incomodidad por la existencia de una música que incluye a gran parte de los excluidos, permitiéndoles, a través del ejercicio estético, empoderarse.

Una de las formas de empoderamiento que permite el picó es la de generar ingresos para varias familias que de

[114] Texto original: "Throughout history a considerable amount of popular music has been integral to exclusionary, divisive and oppressive identities and social relations".

otra forma no tendrían muchas más opciones. Los picoteros han logrado establecer una infraestructura informal para reproducir su música y mantener vivo el sistema. Aunque esta infraestructura se basa en la "piratería", los picoteros están en la constante búsqueda de expandir el negocio y ser reconocidos. Dado que "La piratería no es ideológica, por lo tanto no representa una conciencia política de oposición al capitalismo" (Larkin, 2004: 298),[115] debe entonces tenerse en cuenta que aun cuando los picós se opongan a los ideales hegemónicos en el terreno de lo simbólico, no se oponen al sistema.

> (...) la música popular muchas veces figura como una producción subalterna que expresa de alguna manera la identidad de grupos oprimidos, pero que al mismo tiempo tiene una relación paradójica con el sistema dominante, pues depende de él para la comercialización, proceso que los subalternos buscan con fervor (en esto, la autenticidad es valiosa pero para vender el producto) (Wade , 2009: 11).

De hecho los picoteros y los artistas buscan ser exitosos o al menos participar dentro del sistema formal e institucional y, aunque han tenido algunos golpes de suerte, la maquinaria cultural los sigue limitando a lo local. La música de los picós tampoco tiene de su lado el elemento de la autenticidad. Varios, incluso dentro del mismo mundo champetúo, han

---

[115] Texto original: "Piracy is nonideological in that it does not represent a self-conscious political opposition to capitalism".

acusado a la champeta de ser una imitación barata de la música africana con una lírica pobre y vulgar. Esto no es más que un ataque en la forma de indignación estética contra un ritmo que desborda el canon convencional y que precisamente por esta característica de copiar lo africano sin remilgos de autenticidad y en la predominancia de la corporalidad explícita sobre la lírica es que tiene contundente resonancia entre su público. Antes de criticar la música picotera por su falta de autenticidad, es necesario tener en cuenta que

> Ninguna música es objetivamente auténtica o no auténtica. Hay un elemento de futilidad en tratar de acertar en la absoluta autenticidad, pero también hay muchas razones para buscar una emoción genuina y una subversión en la música. La música no puede ser completamente explicada a través de funcionalismos o a través de 'decodificar' únicamente la música como un texto comunicativo. Debido a que está atada a mundos emocionales, la música es siempre psicológica así como geográfica (Connel y Gibson, 2003: 274).[116]

Y en este campo de lo psicológico y emocional, así como en lo geográfico, la música de los picós tiene un amplio terreno ganado. Esto mismo es lo que hace tan cautivante

[116] Texto original: "No music is objectively authentic or inauthentic. There is an element of futility in trying to assert absolute authenticity, but there is also every reason to search for genuine emotion and subversiveness in music. Music cannot be fully explained through functionalist explanations, or solely through 'decoding' music as communicative texts. Because music is bound up in emotional worlds it is always psychological as well as geographical".

investigar el poder de la fiesta picotera, indagar en qué radica la fuerza de esta, capaz de filtrarse por otros medios para sobrevivir.

Nicolás Contreras se pregunta seducido ante esta tenacidad:

> ¿Por qué, a pesar del látigo, los decretos prohibitivos, la cárcel y otras medidas de control social, estas manifestaciones terminan imponiéndose con la fuerza del agua y del mar, incluso hasta se constituyen en ritmos nacionales en Cuba, Puerto Rico, Jamaica, Trinidad, Haití, República Dominicana y otros lares de la Gran Cuenca del Caribe? ¿Por qué es la música africana, y no otra, la que logra imponerse en estos espacios estridentes? ¿Qué dinámicas de fuerzas conscientes y subconscientes mueven estas formas de resistencia de la diáspora afrodescendiente? ¿Por qué logran mantenerse si las emisoras, la cultura escolar y otras instituciones de control social y legal les cierran, con todas las fuerzas intrínsecas de la discriminación sembrada en la mentalidad colonial, las puertas y vías de acceso culturales y sociales de reconocimiento? (Contreras, 2008: 128).

Estos cuestionamientos revelan en realidad que los picós tienen un carácter de resistencia muy fuerte, resistencia a desaparecer, a ser invisibilizados, a renunciar a una tradición cultural que se afilia con lo negro y con lo afro, y por esta vía oponer resistencia ante el orden social establecido. "La música popular es considerada como un sitio potencial de resistencia (…) algunos argumentan que, lejos de ser un es-

pacio cultural homogéneo, en el terreno de la música popular surgen diferentes espacios alternativos de producción musical y resistencia cultural (Leyshon, 1995: 428).[117] Esta resistencia da pistas sobre por qué la fiesta de picó es tan central para la gente de las clases populares de Cartagena, y de cómo su poder reside en los vehículos que utiliza para reproducirse.

Lugar de identidad

La tensión más evidente entre los opositores al picó y los champetúos estriba en la propiedad sonora de estas máquinas. A pesar de los esfuerzos de la dirigencia cartagenera y de los planes comerciales excluyentes, el universo picotero ha logrado configurar un paisaje sonoro particular que se extiende más allá del suroriente geográfico de Cartagena, conocido como el sector más champetúo de la ciudad y que coincide con el de mayor concentración de pobreza y de población afrodescendiente (Pérez y Salazar, 2007). Los barrios del occidente, Chambacú, el Cerro de La Popa, La Boquilla y el mercado de Bazurto, son, entre otros territorios, altamente champetúos y, a pesar de ser excluidos de la zona de postal, cuando retumban los parlantes de picó, la onda sonora desvela a los turistas.

Este mecanismo ha sido efectivo. En términos espaciales, aun cuando los champetúos hayan sido excluidos geográficamente, Sara Cohen (1995:422) explica cómo "Estilos y actividades musicales particulares vienen a simbolizar valores

[117] Texto original: "Popular music is regarded as a potential site of resistance. (…) Some argue that far from being a homogeneous cultural space, the terrain of popular music is pitted with alternative spaces of musical production and cultural resistance".

particulares y pueden ser usados como herramientas de transformación para las nociones de lugar e identidad con el fin de mantener o retar un orden jerárquico social particular".[118] Hablamos de una reivindicación espacial, una reapropiación de la geografía de su ciudad a través de la reafirmación de una paisaje sonoro, condensado en la fiesta de picó.

Una fiesta de picó tiene la propiedad de poderse organizar en cualquier calle de la ciudad, en cualquier club, salón comunal o discoteca. Gracias a su propiedad portátil, los picós se desplazan por toda Cartagena y montan un baile cercando el lugar con vallas de zinc a falta de paredes. Esta movilidad física también es un medio efectivo de difusión a través de la malla de lugares urbanos. La fiesta de picó se construye entonces como un lugar de diversión al que tienen acceso económico los múltiples excluidos de la ciudad, un lugar en el que además son bienvenidos con su forma de vestirse, de hablar, de caminar y sobre todo de bailar. En el picó los champetúos puede ser ellos con su estética y sus formas de relacionarse y ver el mundo, estableciendo una locación con la que se identifican. Así la música tiene mucho que ver con la definición de un lugar, un territorio e incluso un espacio. Y el picó tiene la propiedad de llegar

[118] Texto original: "Particular musical styles and activities come to symbolize particular values and they can be used as a tool to transform notions of place and identity in order to maintain or challenge a particular hierarchical social order. Music is thus bound up with the struggle for power, prestige, place. It reflects but also influences the social relations, practices and material environments through which it is made".

con sus parlantes, sus efectos y su música hasta donde le sea permitido, geográfica y áuricamente.

Ante lo difícil de controlar esta manifestación en su dimensión intangible, a pesar de las múltiples prohibiciones legales y ambientales que restringen cada vez más los espacios y la duración de estas fiestas, lo que se negocia son capitales simbólicos musicales, capaces de determinar y perpetuar relaciones desiguales de poder. Estas relaciones, en el caso de Cartagena, están estrechamente asociadas al vector racial (Pardo, 2010), dado que la música de picós se asocia a las clases populares, en su mayoría constituidas por afrodescendientes.

Así, la predominancia de los trabajadores informales del mercado y de los pobladores de las barriadas pobres entre el público de esta música condujo a que se le denominara champeta, de lo que devino que sus asistentes sean llamados champetúos. El término peyorativo hacía referencia al cuchillo que se utiliza para arreglar pescado en el mercado o en labores domésticas y que dentro de las peleas que se armaban en los bailes de picó se volvía un arma blanca. La asociación entre picós y violencia fue inmediata, y por transitividad la asociación entre sus asistentes, en su mayoría negros, con la violencia, forjándose un imaginario racial que pervive. Sara Cohen observaba como "A través de la música se generan estereotipos que diferencian a la gente social y étnicamente, y se erigen barreras que distinguen a unos y otros" (Cohen, 1995: 436). Así, en Cartagena, a través de la música que escuchan los unos se definen dentro de una normalidad aceptable y los otros son marcados como champetúos.

A pesar de la carga social que implica reconocerse como champetúo, son muchos los jóvenes y adultos que se identifican, no solo con la música, sino con un estilo de vida en el que se lleva con la frente en alto ser cartagenero, afrodescendiente (aun cuando algunos tengan color de piel y rasgos más asociados con lo blanco o lo mestizo), de clases populares y amantes del meke y de la fiesta. Esto se debe en gran parte a que los asistentes a una fiesta de picó encuentran en el lugar unos núcleos que los reconocen plenamente en contraste con lo poco que les ofrece la ciudadanía formal.

> Todo esto indica la efectividad de la música en la estimulación de un sentido de identidad, para preservar y transmitir la memoria cultural y la producción sensual de lugar. Los individuos pueden usar la música como un 'mapa cultural de significado', sobre el que se localizan a 'sí mismos en diferentes geografías imaginarias al mismo tiempo' y (como Hall 1995, 207, ha escrito de la "diáspora" para articular tanto la identidad individual como la colectiva (Cohen, 1995: 444).[119]

Los picós funcionan como centros de socialización en los que ser champetúo deja de ser un estigma para convertirse

[119] Texto original: "All this indicates the effectiveness of music in stimulating a sense of identity, in preserving and transmitting cultural memory and in the sensuous production of place. Individuals can use music as a cultural 'map of meaning', drawing upon it to locate 'themselves in different imaginary geographies at one and the same time' (as Hall 1995, 207, has written of 'diaspora') and to articulate both individual and collective identities".

en una identidad y en un lugar de reivindicación étnica. Lo que ocurre en un picó transciende la experiencia sensorial de la fiesta. Se trata de un lugar en el que son bienvenidos los simbólica y espacialmente excluidos. Un lugar que genera pertenencia.

No en vano en el libro *The Place of Music* los autores afirman que "el hacer música es más que cualquier otra cosa en la que puedas pensar rápidamente, es el cemento de la sociedad" (Leyshon et al., 1995: 431).[120] Es en el picó donde converge toda una serie de procesos de creación, reinvención e intervención dando paso a una completa actuación musical en la que se afianzan los lazos sociales. El evento picotero es uno de los pocos lugares en los que los champetúos tienen acceso a un lugar en el que consiguen un respeto y reconocimiento, a la vez que refuerzan su sentido de comunidad.

Corporalidad picotera

Este paisaje sonoro, pegamento social y definitorio de un lugar de identidad, es corporeizado a través del baile. Ello implica que, cuando la fiesta se acaba y por fin viene el silencio, los cuerpos se llevan en sí una experiencia rítmica que son capaces de reproducir en cualquier otro contexto. Recuerdo ahora las tantas veces que vi bailar a la gente en las calles de forma inconsciente, solo con escuchar el *beat* de un éxito picotero en los buses, en el mercado, o en los equipos de sonido de sus casas, sentados moviendo las caderas, de pié

[120] Texto original: "(...) music-making is, more than anything else you can think of quickly, the cement of society".

doblando las rodillas o moviendo las cabezas, como si se les activaran unos comandos corporales inevitables.

> Lo que se escucha implica formas y procesos de interacciones sociales corporeizadas. Mientras esas formas y procesos pueden no ser muy valorados en el nivel de los discursos sancionados, pueden ser ampliamente reconocibles en los repertorios más sumergidos de la fantasía, el juego, y el placer, y en este reconocimiento que facilita su movilidad cultural (Stokes, 2004: 68).[121]

Es de hecho el placer la punta de lanza del universo picotero, donde cada elemento está pensado para generar un frenesí entre los asistentes: la potencia de la máquina y la estética de esta, la calidad del sonido, el poder del meke, la habilidad del DJ, la exclusividad de la música, la percusión del perreo, se encaminan a que los asistentes logren "espelucarse". Esto significa que se entreguen al baile, a la experiencia sensual, dejando a un lado la mente y la compostura para entrar en estados extáticos que posibilitan una catarsis social, así como una reafirmación de valores alternativos, llamados "desordenados" por los guardianes de la normalidad hegemónica.

---

[121] Texto original: "What is heard implies forms and processes of embodied social interaction. While such forms and processes may not be highly valued at the level of sanctioned cultural discourse, they may be broadly recognizable in the more submerged repertoires of fantasy, play, and pleasure, and it is this recognition that facilitates their cultural mobility".

> De estos elementos podemos sacar un concepto de la estética popular cartagenera: el baile, el conservatismo sexual, la tecnofilia, la exclusividad y la personalización. Este régimen de valor se diferencia del régimen de valor del mercado *mainstream.* Seguramente se diferencia de la folclorización discursiva (Birambaum, 2005).

Estos elementos se encuentran fuera del inofensivo terreno de lo folclórico fácilmente exotizable y comercializable y en cambio se presenta ante los ojos de los dominantes como una tendencia obscena y escandalosa, cercana al completo caos.

Pero es precisamente en el desorden inherente de esta música y su forma de bailarla donde radica su poder de transgredir el orden de las clases dominantes, de las delimitaciones espaciales de la Cartagena de postal y de la invisibilidad del conflicto racial.

> La champeta rompe con una serie de normas (sociales, artísticas, sonoras, etc.) implícitas en Cartagena e inspiradas en el modelo de la élite de la ciudad. Al celebrar el cuerpo, la sexualidad, el desorden, la champeta invertiría así los valores, colocándose del lado del salvaje contra el civilizado, de lo natural contra lo cultural, del "negro" contra el "blanco". La ruptura de la "convención de evitamiento" de la cuestión racial (Cunin, 2003), dominante en Cartagena, de la cual serían responsables los protagonistas del mundo champetúo (Cunin, 2007:10).

Este desorden implica el derrumbamiento simbólico del orden establecido. Retándolo a través del baile, a través de una sexualidad descarada, de un poder de seducción peligrosamente contagioso, los champetúos logran a través del cuerpo un empoderamiento inconsciente.

La música picotera solo tiene sentido mientras sea bailable. Como afirma Ángel Quintero (2009), en las músicas "mulatas" nunca ha existido la dicotomía ilustrada entre la música y el baile. Esta característica habla también de un sentido ritual persistente, porque todo picó parece en demasía una ceremonia, una celebración de la vida y de la sexualidad manifestada en el disfrute del baile. Por estas mismas vías se refuerza un sentido de colectividad, donde los éxitos no corresponden a una sola mente creativa, sino a una serie de acciones calculadas y aleatorias que consiguen hace mover a los bailadores.

Dentro de los desafíos más evidentes que impone el picó está la forma en la que se baila en estas fiestas. Mediante la repetición de movimientos y las experiencias sensuales que se viven en una fiesta de esta índole se construye una corporalidad muy particular cargada de sexualidad, capaz de registrar de forma afectiva los valores e ideas (Meintjes, 2004) de una cultura pop internacional que ha incorporado y transformado lo africano en varias idas y vueltas, pero que los champetúos identifican como una expresión de lo afro tan sistemáticamente marginado a escala local y nacional.

Música y poder

Después de haber hecho un recorrido por las características de la fiesta picotera, por la forma en la que los cartagene-

ros construyen y disfrutan de su rumba como manifestación cultural, es posible comprender que la fiesta picotera es tan importante para la gente porque en ella reside un poder estético y simbólico que se resiste a desaparecer. Luis Enrique Muñoz, uno de los pocos intelectuales colombianos que han hecho análisis académicos sobre la champeta afirma:

> La champeta en su primera manifestación es denuncia social ante las diferentes formas de agresión; la voz de la marginalidad asumiendo el discurso contestatario de amplias comunidades barriales que encuentran en la expresión musical bailable una manera de hacerse visible a la otra Cartagena que los ha excluido históricamente, de que ellos existen, están allí y son más que una simple suma de individuos de la crónica roja, son ante todo un grupo humano identificados por una estructura rítmica que le permite mostrarse como persona (Muñoz, 2002: 75).

Este no es un discurso literal ni conscientemente contestatario, simplemente es el fruto de una estética popular que en efecto los hace visibles dentro de una ciudad excluyente.

En las dimensiones espaciales, el picó se configura como un lugar de identidad que permite el acceso a una población marginada, en el que, por medio del baile, se afianzan en el cuerpo formas de moverse y de expresarse, que representan valores y nociones de mundo. "Así, la música está atada a la lucha por el poder, el prestigio y el lugar. Sin embargo, refleja también influencia las relaciones sociales, las prácticas y los entornos materiales de los que está hecha" (Cohen, 1995:

442).[122] Sucede entonces, que la producción de música es siempre una negociación cultural dentro de relaciones desiguales de poder, y en esta negociación se definen las relaciones sociales físicas e incluso metafísicas y la forma en la que las imaginan los que hacen parte de una actuación musical. Para Christopher Small (1999) estos son asuntos esenciales de la vida humana.

En Cartagena existe un poder sonoro que tiene repercusiones físicas directas, encarnado en la máquina de picó, con la que se establecen relaciones afectivas a través de su personificación y corporeización. Existe también la música y el baile que consiguen una reafirmación cultural desde el campo de lo simbólico. Hay por esta misma vía, una oposición a las lógicas dominantes. Aunque los champetúos no consideran su expresión popular una resistencia, las características transgresoras de los ideales reproducidos en estas fiestas rompen momentáneamente con el orden social establecido. Además, la música a gran volumen los saca del anonimato calculado en el que la marginalidad de la Cartagena de postal los tiene relegados. Así, el picó da voz a muchos reprimidos y "'La transgresión toma la forma de una fiesta', una manifestación ritual de ciudadanía" (Quintero, 2009: 50) en la

[122] Texto original: "Particular musical styles and activities come to symbolize particular values and they can be used as a tool to transform notions of place and identity in order to maintain or challenge a particular hierarchical social order. Music is thus bound up with the struggle for power, prestige, place. It reflects but also influences the social relations, practices and material environments through which it is made".

que la suma de estos factores estéticos y sociales son fuente de empoderamiento.

La fiesta de picó se resiste a desaparecer, a homogeneizarse, a renunciar a la sensualidad y los ritos de cortejo expresados en el baile señalando las relaciones que el universo picotero establece con el espacio global. Cunin explica:

> (...) la champeta solo sería el despertador de una música y de una danza ocultas por la homogeneización ligada a la esclavitud, la colonización y la República. Se encuentra en su discurso esta lógica de retención, ampliamente estudiada por otra parte, de características africanas ocultas por la cultura dominante. Por lo tanto, más allá de su expresión cultural, la champeta adquiere una dimensión política: personifica una forma de liberación más fuerte y más efectiva que la liberación de la esclavitud (Cunin, 2007: 182).

Sin embargo, es preciso aclarar que este poder liberador contenido en el desorden champetúo no puede leerse como la encarnación de unos valores afrocéntricos, ni desde una perspectiva folclorista. El picó no es simplemente la continuación de unas tradiciones locales heredadas directamente de lo africano, desligadas de las dinámicas de poder y de la marcada desigualdad cartagenera. Tampoco es una expresión afro para los afro, porque, por una parte, el picó incluye a toda la gente de las clases populares, independientemente de su raza o ascendencia, y por otra parte, sería desconocer las múltiples hibridaciones con los sucesivos pops interna-

cionales y las idas y vueltas dentro del Gran Caribe, África, Europa y Norteamérica (Cunin, 2007).

Así mismo, la fiesta de picó no puede pensarse como la reificación de la resistencia ya que solo muy pocos actores champetúos manejan un discurso político y cultural. Además como hemos visto a través de esta monografía, el picó y la música que reproduce están inscritos en unas lógicas capitalistas, así sean marginales, y persiguen unos fines de acumulación, prestigio y fama de acuerdo con el sistema. Así, la resistencia de la que hablo es más frente a un canon hegemónico moralista y estético (del cual la mayoría de los champetúos no tienen ni idea) y en oposición a la obsesión prohibicionista de las autoridades, más que de una actitud emancipatoria consciente.

Si la fiesta de picó tiene tanta centralidad en la vida de la gente de las clases populares cartageneras es porque, más allá de ser una verdadera fiesta que invita a entregarse completamente al disfrute, alrededor del picó se da una producción sensual de lugar, una forma de expresión cultural y un sistema económico. Es, además, un medio para reinventar unas tradiciones populares afrosincréticas que resaltan una serie de valores corporales estrechamente relacionados con un modo epistemológico de comprender el mundo, en el que música y baile, cuerpo y mente, rito y fiesta no se encuentran disociados. Al final, dentro del *musicar* de la fiesta de picó se representan y reproducen las relaciones ideales del mundo que los rodea: es una forma de entretenimiento a la que tienen acceso, es incluyente en una ciudad segregadora, desinvisibiliza a los sistemáticamente invisibilizados, los

legitima como miembros de una sociedad que reproduce sus mismas lógicas, refuerza una estética, reafirma su corporeidad y les permite expresarse fuera de los ojos inquisidores de la Cartagena de postal.

A través de la fiesta de picó los cartageneros defienden una cultura y Nicolás Contreras (2002:12), reconociendo su existencia en un país multicultural, exige: "las autoridades locales tienen la obligación en cumplimiento de la ley, esta vez de apoyarlos y no de perseguirlos o 'aconsejarlos a cambiar', con los consabidos argumentos de la 'inmoralidad' o de 'lo ruidoso/ rústico'. Va a cumplirse una década desde que Contreras hizo esta invitación y las presiones sociales y políticas no han disminuido. De hecho, los picós, y en general las fiestas de ritmos negros, llevan soportando toda una historia de rechazos y prohibiciones. Como afirma Pardo (2010:2), "Las historias de obispos prohibiendo bundes son casi un *leit motiv* cómico en la documentación colonial sobre la Nueva Granada. Los documentos muestran una intensa vida pública y un permanente conflicto sobre ella y sobre la permisividad o prohibición de las expresiones festivas". Desde esa época vienen alimentándose unas tensiones entre los esfuerzos de los sectores dominantes por generalizar los ideales europeos y los ritmos contagiosos de los negros, que han sabido, a través de los tambores, de los carnavales y de los picós, arraigarse firmemente en los cuerpos de los danzantes, transmitiendo una estética a través de otras lógicas, por debajo, por la puerta trasera, como decía Paccini (1993), tomando vías alternativas de gran alcance.

La visión sobre el futuro de los picós cartageneros no es la más optimista por parte de los mismos picoteros. En ellos habita la sensación de ser perseguidos de manera constante y acosados. Esta sensación se ubica más allá de lo inmediatamente político y lo evidentemente social, en la lucha diaria que se da en el plano de lo simbólico; en un terreno que cifra la forma en la que entendemos las relaciones ideales de mundo, en el caso de Cartagena, forjadas por históricas relaciones desiguales de poder.

Tal vez la forma más efectiva para que estos lugares de manifestación estética puedan permanecer se encuentra en empezar por hacer efectiva una democracia cultural en la que los públicos, en este caso el champetúo, puedan hacer parte de la toma de decisiones, se analicen las verdaderas causas de la violencia y se busquen políticas que amplíen y no restrinjan la fiesta popular. Es necesario entonces abandonar los falsos moralismos para lograr un respeto por prácticas expresivas que entre sus características manifiestan la sexualidad de forma abierta, pero no como obscenidades, sino como tradiciones probablemente mucho más viejas que las del recato del interior andino y la Europa colonial que parecieran estar vigentes todavía.

Lo primero que debe exigirse, para que paren los hostigamientos, es desarticular el picó de la violencia, pedirle a las autoridades locales que hagan a un lado la visión facilista que culpa al picó de todos los males de la ciudad, desconociendo problemas sociales de fondo, como lo son las crecientes bandas criminales de supuestos desmovilizados que proliferan sembrando escuelas de niños sicarios por los sectores más

vulnerables de la ciudad. Seguramente si se prohibieran por completo los bailes picoteros la violencia aumentaría en vez de disminuir, porque estas leyes desconocen que este tipo de celebraciones tienen un aspecto catalizador de tensiones condesadas, cuyo origen está en buena parte en las formas de proceder de una ciudad marginadora, que estas mismas leyes han colaborado a erigir.

No es una coincidencia que los sectores que tienen menos acceso al entretenimiento sean los más violentos (Pérez y Salazar, 2007), y el picó es de los pocos lugares que tienen la propiedad de movilizarse por zonas donde no existen espacios de esparcimiento, además de dar acceso a los excluidos. Antes de seguir apoyando la erradicación de los picós es preciso detenerse a observar la cantidad de ingresos que generan este tipo de fiestas para familias sin muchas más opciones, entender cómo, en lugar de ser focos de violencia, trabajan como espacios de diversión y de catarsis de presiones sociales y rechazos continuos. Entender cómo la cercanía de los cuerpos entregados al baile, a la sensualidad, al disfrute, a escuchar, cantar las letras y repetir los movimientos, logran liberar estos individuos de tensiones no solo físicas sino espirituales, mentales, sociales, espaciales, estéticas y de racismos ocultos.

Una política pública cultural no puede estar divorciada de la política social en general, ya bastante escandalosa por mantener a la mayoría de los afrodescendientes dentro de los 800.000 pobres de la ciudad. Si con el pretexto de mantener el orden se persiguen las expresiones festivas populares, se perpetúa la desigualdad en el plano cultural, presente en la casi

total carencia de educación artística y oferta de espectáculos y programas de actividad expresiva comunitaria para esta mayoría de la población. No obstante, sí se apresura a condenar a la fiesta picotera por su supuesta tosquedad estética, su vulgaridad y su violencia.

La fiesta de picó es una fuente de agencia que se despliega generando un sentido de comunidad, de reconocimiento y de valoración de sus expresiones musicales y danzarias. Si la fiesta de picó es tan central es porque es un rito de liberación constante, que juega simultáneamente dentro del sistema, en sus afueras, y en oposición a éste, que quiere ser incluido con sus formas, que reclama una política pública democrática y que grita a todo pulmón la presencia de una expresión cultural que ha sobrevivido en un ambiente hostil, siendo propia más allá del tono de nuestra piel, de nuestro estrato social y de nuestras limitaciones simbólicas y mentales.

Glosario

Bajos: Parlantes tipo Woofer para reproducir bajas frecuencias.

Baterista: Percusionista que toca una batería eléctrica en vivo, al lado del DJ en las fiestas de picó.

Brillos: Parlantes tipo Tweeter que responde a las frecuencias sonoras altas.

Cachaco: Término utilizado por los costeños para referirse a una persona oriunda del interior.

Caseta (KZ): Lo mismo que plaza. Un lugar en el que se celebran fiestas de picó.

Champetúo: Persona a la que le gusta la música de champeta, la escucha con regularidad y asiste a los picós.

Danzal: Dance-hall criollo.

DJ Segundo: DJ telonero. Toca antes del DJ principal para ir animando la fiesta.

Estrovers: Tipo de luces de discoteca que se prenden y apagan rápidamente durante un lapso de tiempo generando el efecto visual de inmovilidad en un objeto o individuo móvil.

Imperialista: Seguidor del picó El Imperio.

Palenquera: Así se les llama a las nacidas en San Basilio de Palenque que acostumbran a vender frutas de forma informal para su sustento. Se caracterizan por llevar palanganas llenas de frutas tropicales que sostienen con equilibrio en

sus cabezas y por vestir con faldas y camisas de boleros coloridos. Dentro de los planes de comercialización de la ciudad se les ha adoptado como símbolo de lo exótico, apareciendo como imágenes de varias campañas y postales de turismo.

Passa-passista: Seguidor del picó El Passa-Passa.

Pegar una canción: Ponerla de moda.

Perreo: Efectos de sonido logrados en vivo dentro de la fiesta de picó que invitan al baile.

Picó: Equipo de sonido de grandes dimensiones utilizado para animar fiestas populares.

Picotero: Persona relacionada directamente con la industria del picó. También puede ser el dueño de uno de estos aparatos que no tenga necesariamente un fin comercial.

Pianista: El mismo baterista. Su nombre se debe a que muchos de los efectos de sonido se hacen con un teclado.

Plaza: Lugar en que se realizan los toques de picó.

Reynaldista: Seguidor del picó El Rey de Rocha.

Seguidor: Fan de un picó que va a donde haya toques, dada la propiedad ambulante del aparato.

Terapia: Nombre dado a la forma de bailar música champeta.

Verbena: Fiesta de picó que se hace en las calles de los barrios populares.

Volumen: Compilado de canciones exclusivas de un picó.

Bibliografía

Abril, Carmen y Soto, Mauricio (2004). *Entre la champeta y la pared. El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena.* Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello (Colección Economía y Cultura)

Appaduarai, Arjun (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimentions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Banco de la República, Área Cultural. "Arquitectura Republicana en Cartagena", en: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/arca/arca02.htm Consultado el 1 de diciembre de 2010.

Biddle, Ian y Nights, Vanessa (2007). "Introduction: National Popular Music: Betwixt and Beyond the Local and the Global", en *Music National Identity and the politics of location.* Hampshire: Ashgate.

Birembaum Quintero, Michael (2005). "Acerca de una estética popular en la música y la cultura de la champeta", en *Colombia y el Caribe. XIII Congreso de Colombianistas.* Barranquilla: Ediciones Uninorte.

Bohórquez, Leonardo (2000). "La champeta en Cartagena de Indias: Terapia musical popular de una resistencia cultural", publicado en http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

Botero, Carolina; Ochoa, Ana María; Pardo, Mauricio. "Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia", Fundación Getulio Vargas, Brasil IDRC / CDRI, Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario Enero, 2011.

Broughton, Simon; Ellingham, Mark y Lusk, Jon. (2006) *The rough guide to World Music. Africa and The Middle East.* London: Rough Guides.

Cartagena Cómo Vamos, en: http://www.cartagenacomovamos.org/cartagena_division.php Consultado el 1 de diciembre de 2010.

Cohen, Sara. (1995). "Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place", en *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 20, n° 4, pp. 434-446 ; en: http://www.jstor.org/stable/622974

Contreras Hernández, Nicolás (2008). "La cultura picotera: continuidad de la herencia africana en el alma de las fiestas populares del Gran Caribe" en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte.* No. 80-81-82. http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/huellas.asp

Contreras Hernández, Nicolás (2002). "Champeta/terapia: un pretexto para revisitar las ciudadanías culturales en el gran Caribe". Foro "Champeta, vida y ser de Cartagena". Universidad de Cartagena, 22 de agosto de 2002.

CIDEU (Centro Iberoamericano de Desarrollo Estratégico Urbano) (1997). "Cartagena de Indias", en: http://www.cideu.org/site/content.php?id=182.Consultado el 12 de febrero de 2011.

Connel, John y Gibson, Chris (2003). *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place.* Londres y Nueva York: Routledge.

Cunin, Elizabeth (1998). "Cartagena y el Caribe: razones y efectos actuales de una identificación", texto presentado en la Universidad de Julliet, CRPLC- Université Antilles-Guyane, Juillet.

Cunin, Elizabeth (2003 a). "Identidades a flor de piel. Lo "negro" entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)", Bogotá: IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano.

Cunin, Elizabeth (2003 b). "Identificação territorial, identificação étnica em Cartagena, Colômbia", en *Estudos Afro-Asiáticos*, Año 25, n° 1, pp. 123-143.

Cunin, Elizabeth (2007). "De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una música negra, la champeta" en *Aguaita* n° 15-16. Diciembre 2006-Junio 2007. pp. 176-192.

DANE. (2007) "Estimaciones de la población, 2006-2007" http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/poblacion/proyepobla06_20/Estima_municipales_06_07.pdf. Consultado el 25 de noviembre de 2010.

DeNora, Tia (2004). *Music in everyday life.* Cambridge: Cambridge University Press.

Finnegan, Ruth (2002). "¿Por qué estudiar la música en la antropología?", en *Revista Transcultural de Música* #6 ISSN:1697-0101. http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm

Giraldo, Jorge Enrique (2007). "La champeta, el *vacile* efectivo de la barriada: hacía el reconocimiento etnográfico de la producción cultural de la champeta en Santa Marta", en *Pensando la región. Etnografías propias para la construcción de un discurso regional*. Santa Marta: Universidad del Magdalena.

Harvey, David (1996) *Justice, Nature and Geography of Difference.* Oxford: Blackwell.

Hudson, Ray (2006). "Regions and place: music, identity and place", en *Progress in Human Geography* 30, 5, pp. 626–634.

Información turística útil de Cartagena. "Datos específicos de la ciudad". http://www.losmejoresdestinos.com/destinos/cartagena/cartagena_datos.htm. Consultado el 25 de enero de 2011.

Kong, Lily (1995). "Popular music in geographical analyses", en *Progress in Human Geography.* n° 19, 2. DOI: 10.1177/030913259501900202. SAGE publications. pp. 183-198.

Krims, Adam (2007). *Music and Urban Geography.* Nueva York, Londres: Routledge.

Larkin, Brian. "Degraded images, distorted sounds: Nigerian video and the infrastructure of piracy", en *Public Culture,* n° 16(2). Durham y Londres: Duke University Press, 2004, pp. 289-314.

Lefebvre, Henri (1976). "Reflections on the politics of Space", *Antipode*, 8 (2), pp. 30-37

Lefebvre, Henri (1991), *The production of Space,* Oxford: Blackwell.

Lemos, Ronaldo y Castro, Oona (2008). *The paraense techno-brega Open Bussiness Model.* Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV DIREITO RIO. Río de Janeiro: Aeroplano IDRC.

Leyshon, Andrew; Matless, David y Revill, George (1995), en *The Place of Music.* Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 20, n° 4, pp. 423-433.

Lock, Margareth y Farquhar, Judith (2007). *Beyond the body proper. Reading the anthropology of material life.* Durham y Londres: Duke University Press.

Martínez, Luis Gerardo (2003). *La champeta: una forma de resistencia palenquera a las dinámicas de exclusión sociorraciales y culturales, puestas en marcha por las elites "blancas" de Cartagena y Barranquilla entre 1960 y 2000*. Monografía de grado para optar por el título de historiador. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia, 2003.

Meintjes, Louise (2004). "Shoot the Seargent, shatter the mountain, the production of masculinity in Zulu Ngoma Song and dance in post-apartheid South Africa", en *Ethnomusicology Forum*. Vol 13, n° 2. Routledge, Taylor and Francis group. Noviembre. pp. 173-210.

Mosquera, Claudia y Provansal, Marion (2000). "Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta", *Revista Aguaita*, n° 3, pp. 98-114.

Mosquera, Claudia, Pardo, Mauricio y Hoffman, Odile (2002). "Las trayectorias sociales e identitarias de los afrodescendientes", en *Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias.* Universidad Nacional de Colombia, Icanh, en: http://ilsa.org.co:81/biblioteca/dwnlds/otras/otpb14/otpb14-00-01.pdf

Muñoz Vélez, Luis Enrique (2002). "La música popular: Bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad en el cuerpo", en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte.* n° 67-68 Barranquilla: Uninorte, pp. 1-112. 04-08/MMIII. ISSN 0120-2537.

Nash, Catherine (2000). "Performativity in practice: Some recent work in cultural geography", en *Progress in Human Geography* 24, 4, pp. 653–664 DOI: 10.1191/030913200701540654.

Nidel, Richard (2005). *World Music. The basis.* Nueva York: Routledge.

Ochoa, Ana María y Botero, Carolina (2007). "Prácticas de circulación sonora en las músicas de fusión y anarkopunk en Bogotá y Medellín", Inédito.

Pacini Hernández, Deborah (1993). "The picó phenomenon in Cartagena, Colombia", en *Revista América Negra,* n° 6. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1993, pp. 69-115.

Pardo, Mauricio (2010). "Entre el espectáculo y la agencia. Signos afrodescendientes y políticas públicas en Cartagena", en Ávila Domínguez, Freddy, Pérez Montfort Ricardo y Rinaudo, Christian (eds.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz,*

y La Habana, México, CIESAS-IRD-Universidad de Cartagena-AFRODESC.

Pardo, Mauricio (2009). "Dimensiones y conocimiento de lo musical. Algunos casos en Colombia", en *Música y sociedad en Colombia. Translaciones, legitimaciones e identificaciones".* Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Pérez, Gerson J. y Salazar Mejía, Irene (2007). "La pobreza en Cartagena: Un análisis por barrios", *Documentos de Trabajo sobre Economía Regional*, n° 94. Cartagena de Indias: Banco de la República, Centro de Estudios Económicos y regionales (CEER), agosto. en http://www.banrep.gov.co/publicaciones/pub_ec_reg4.htm

Porcello, Thomas G. (2005). "Music mediated as live in Austin", en *Wired for sound. Engineering and technologies of sonic culture.* Green, Paul y Porcello, Thomas (eds.). Middletown: Wesleyan University Press.

Quintero, Ángel (2009). *Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile.* Madrid: Nexos y diferencias.

Samuels, David W.; Meintjes, Louise; Ochoa, Ana M. y Porcello, Thomas. (2010) "Introduction", en *Soundscapes: Toward a sounded anthropology*. *Anual Review of Anthropology*, vol. 39, Nueva York. DOI: 10.1146/annurev-anthro-022510-132230.

Small, Christopher (1999). "El musicar: un ritual en el espacio social", en *Trans*, enero, 4. en: www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm, consulta realizada el 16 de noviembre de 2010.

Silva, Lucas. "Sexteto Tabalá de San Basilio de Palenque" Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2001. Consultado 20/05/2012, 7:32pm. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/cdm/tabala/indice.htm

Stokes, Martin (2004). "Music and the global order", en *Annual Review of Anthropology*. n° 33. pp. 47–72, DOI: en 10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916.

Straw, Will (2002). "Scenes and sensibilities", *Public*, n° 22/23, pp. 245-257.

Straw, Will (1991). "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, Vol. 5, n° 3.

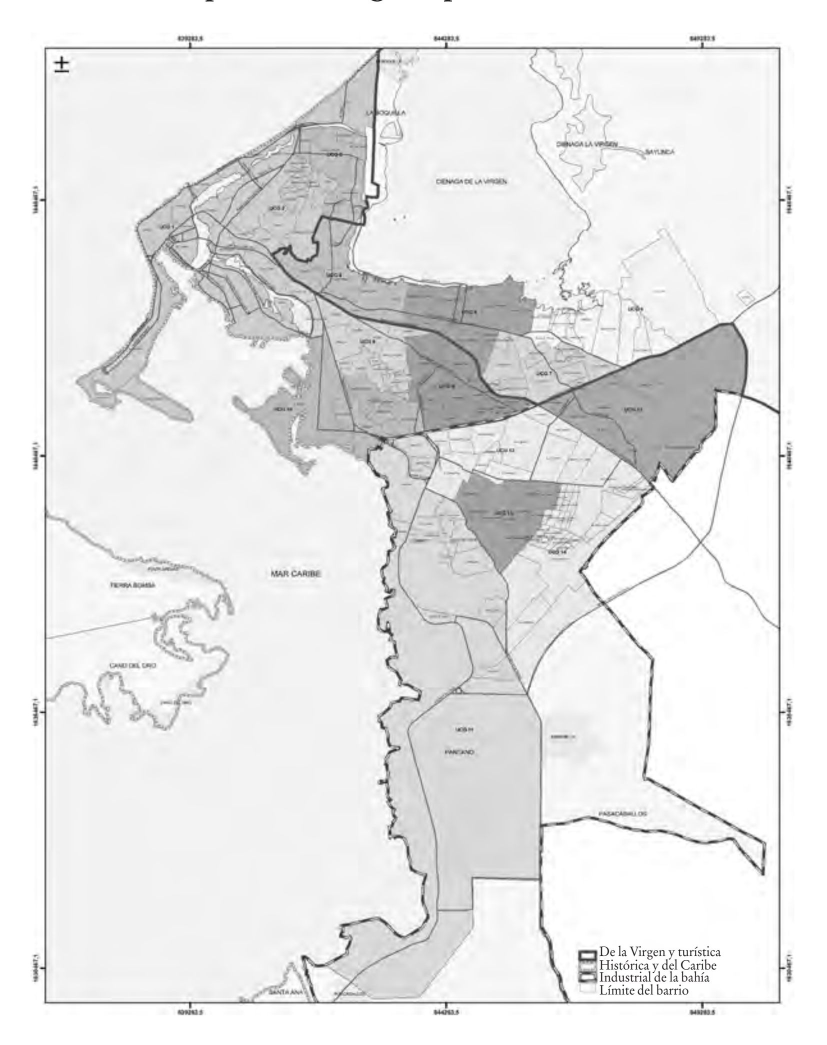
Vila, Pablo y Semán, Pablo (2006). "La conflictividad de género en la cumbia villera", en *Revista transcultural de música*, n° 10 de diciembre de 2006. ISSN: 1697-0101, en: http://www.sibetrans.com/trans/trans10/indice10.htm

Wade, Peter (1997). "La comunidad negra y la música", en *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia,* Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia-ICAN-Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes.

Wade, Peter (1997). "Entre la homogeneidad y la diversidad: la identidad nacional y la música costeña en Colombia", en Uribe, María Victoria y Restrepo, Eduardo (eds.), *Antropología en la modernidad*, pp. 61-91. Bogotá: icanh - Colcultura.

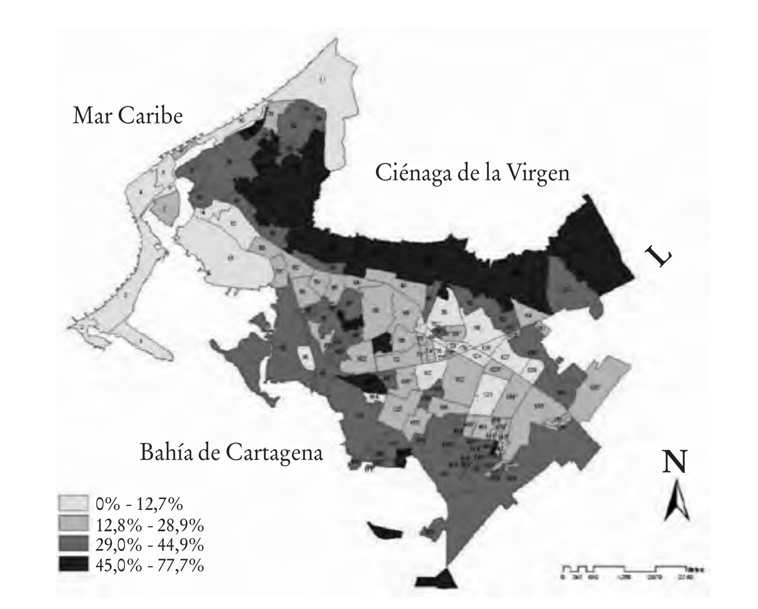
Wade, Peter (2009). "Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia", en *Música y sociedad en Colombia. Translaciones, legitimaciones e identificaciones.* Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Anexo 1: Mapa de Cartagena por localidades



Fuente: *Cartagena cómo vamos*, “División político-administrativa urbana” consultado el 1 de diciembre de 2010 en http://www.cartagenacomovamos.org/images/cartagena_mapa_ucgu.jpg

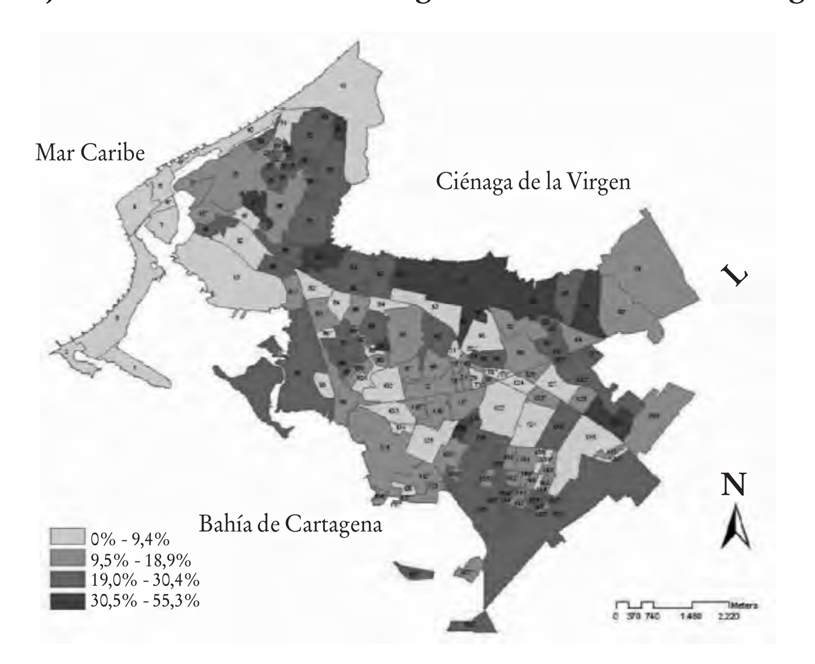
Anexo 2: Porcentaje de personas de ingresos bajos en Cartagena



Fuente: Pérez y Salazar, "Pobreza en Cartagena. Un análisis por barrios", 2007. Tomado de DANE, ECH 2004, Cálculos de los autores.

Para los nombres de los barrios ver anexo 4.

Anexo 3: Porcentaje de habitantes de raza negra en los barrios de Cartagena



Fuente: Pérez y Salazar, "Pobreza en Cartagena. Un análisis por barrios" 2007. Tomado de DANE, ECH 2004, cálculos de los autores.

Para los nombres de los barrios ver anexo 4.

Anexo 4: Numeración de barrios cartageneros (Según Pérez y Salazar, 2007)

1. Castillo Grande
2. El Laguito
3. Bocagrande
4. Centro
5. Chambacú
6. La Matuna
7. Getsemaní
8. San Diego
9. El Cabrero
10. Marbella
11. Crespo
12. Pie de la Popa
13. Manga
14. Pie del Cerro
15. Espinal
16. Lo Amador
17. Nariño
18. Torices
19. Pedro Salazar
20. San Pedro y Libertad
21. Los Comuneros
22. Petaré
23. Pablo VI-I
24. Pablo VI-II
25. República del Caribe
26. Loma Fresca
27. Palestina
28. La Paz
29. Paraíso II
30. Cerro de la Popa
31. Canapote
32. Daniel Lemaitre
33. Santa María
34. Siete de Agosto
35. San Francisco
36. San Bernardo
37. La María
38. La Quinta
39. La Esperanza
40. Alcibia
41. La Candelaria
42. Boston
43. Tesca
44. República de Líbano
45. Chiquinquirá
46. Olaya Herrera_COM5
47. Olaya Herrera
48. Fredonia
49. Nuevo Paraíso
50. Villa Estrella
51. El Pozon
52. Trece de Junio

53. San José Obrero
54. San Antonio
55. República de Venezuela
56. Las Gaviotas
57. La Floresta
58. Chipre
59. La Castellana
60. Los Alpes
61. El Gallo
62. Viejo Porvenir
63. Nuevo Porvenir
64. Las Palmeras
65. Zaragocilla
66. Escallón Villa
67. La Campiña
68. Calamares
69. Los Ángeles
70. Villa Sandra
71. Los Ejecutivos
72. El Country
73. La Troncal
74. Buenos Aires
75. Camagüey
76. Tacarigua
77. Las Delicias
78. El Carmen
79. Rubí
80. Barrio Chino
81. Martínez Martelo
82. El Prado
83. Bruselas
84. Amberes
85. España
86. Juan XXIII
87. Paraguay
88. Junín
89. Las Brisas
90. Nueva Granada
91. Nueve de Abril
92. José Antonio Galán
93. Piedra de Bolívar
94. Armenia
95. Bosque
96. Alto Bosque
97. Los Cerros
98. República de Chile
99. San Isidro
100. Altos de San Isidro
101. Mirador del Nuevo Bosque
102. Nuevo Bosque
103. Ceballos
104. Santa Clara
105. Policarpa
106. Albonroz
107. Arroz Barato
108. Puerta de Hierro
109. Bellavista
110. El Libertador

111. Villa Barraza
112. Veinte de Julio Sur
113. Antonio José de Sucre
114. Mamonal 80
115. Los Corrales
116. Almirante Colón
117. Los Caracoles
118. El Caramelo
119. La Central
120. El Milagro
121. El Socorro
122. Blas de Lezo
123. Santa Mónica
124. San Pedro
125. El Campestre
126. Santa Lucía
127. La Concepción
128. El Recreo
129. Ternera
130. San José de los Campanos
131. Villa Rosita
132. Providencia
133. Anita
134. Alameda
135. San Fernando
136. Urb. Simón Bolívar
137. Ciudadela 11 de Noviembre
138. Villa Rubia
139. Jorge Eliécer Gaitán
140. María Cano
141. César Flórez
142. Camilo Torres
143. La Florida
144. Nueva Delhi
145. La Esmeralda
146. Los Santanderes
147. Nazareno
148. Nueva Jerusalén
149. Rossendal
150. Villa Fanny
151. Sectores Unidos
152. La Sierrita
153. Nelson Mandela
154. La Esmeralda II
155. Vista Hermosa
156. Luis Carlos Galán
157. San Pedro Mártir
158. El Reposo
159. La Víctoria
160. Los Jardines
161. La Consolata
162. El Educador
163. Jaime Pardo Leal
164. Manuela Vergara de Curí

Este libro fue compuesto en caracteres
Stempel Garamond 12 puntos, impreso sobre
papel propal de 70 gramos y encuadernado
con método Hot Melt, en el mes de noviembre de 2012,
en Bogotá D.C., Colombia
Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.